三联·哈佛燕京学术丛书

中国文论与西方诗学

余 虹著

生活·讀書·新知三联书店

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard-Yenching Institute,
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目(CIP)数据

中国文论与西方诗学/余虹著. -北京:生活·读书·新知三联书店,1999.8
(三联·哈佛燕京学术丛书)
ISBN 7-108-01307-X

Ⅰ.中… Ⅱ.余… Ⅲ.文学理论-对比研究-中国、西方国家 Ⅳ.I206

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第07783号

责任编辑 许医农
封面设计 宁成春
出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)
邮　　编 100010
经　　销 新华书店
印　　刷 北京新华印刷厂
版　　次 1999年8月北京第1版
1999年8月北京第1次印刷
开　　本 850×1168毫米 1/32 印张 9
字　　数 193千字
印　　数 0,001-5,000册
定　　价 16.00元

目　　录

下篇　专题性比较研究

引　　言

本课题的研究能否叫“中西比较诗学”？这是一个令人头痛的问题。随着研究的深人，回答趋于否定。

中国学术界已习惯于将中国古代“文论”和西方“诗学”之间的比较研究称之为“中西比较诗学”，这种习尚相沿日久，很少有人怀疑它的正当性并正视它的学术后果，更没有人认真审理这一误称及其相关研究框架的思想文化根由，尤其是它与“西方中心主义”的关系。

“中西比较诗学”的准确指意或确切表达是“中国诗学与西方诗学比较研究”，因此，当这一称谓用于“中国古代文论与西方诗学比较研究”时，它便暗中断定中国古代“文论”是一种“诗学”样式了。

流行的推论是：“文论”即“文学理论”的简称，“中国古代文论”即“中国古代文学理论”的简称，由于“文学理论”即“诗学”，因此，中国古代“文论”即中国古代“诗学”。

细而察之，这种貌似合理的流行推论是经不起推论的。

在现代汉语语境中，泛泛而谈的中国现代“文论”之为“文学理论”的简称似乎还勉强说得过去，但将中国古代“文论”看作中国古代“文学理论”的简称，或将中国古代“文论”名之为“诗学”则纯属臆断。在现代汉语语境中，“文学理论”和“诗学”这两大表达式的书写样式和读音样式虽系汉语，但它们的概念语义则是

经由对“theory of literature”和“poetics”的翻译解说而从西方译入的，它指述一套西方式的思想意识系统和话语系统。“文学理论”和“诗学”的语义翻译史可表征为百年来直接的西语著述之译本和一系列作为变相译本的“文学概论”、“文学原理”与“诗学”等写作。同样，由这种语义翻译史铸就的“文学理论”与“诗学”的语用史也是在其译界之内进行的。

现代汉语的这一现象表明，诸如“文学理论”与“诗学”这样的汉语语词其概念语义是由非汉语文化所给定与限定的，它特指一套西方的学说。在此，“西方的”这一前置限定是内在于它的修饰中心词“文学理论”与“诗学”的，它意味着一种历史性的文化边界，任何取消这一前置限定将之变成一种无限定的跨文化共名的做法，或将“西方的”置换成“中国的”做法都是在制造诗学普遍性的神话。

前“全球化”时代的中国古代“文论”与西方“诗学”都是自成一体的文化样式，它们之间的差别是结构系统上的，因而无法通约。对此，我们不妨略而论之。中国古代的广义“文论”是刘勰《文心雕龙》式的“弥纶群言”，西方“诗学”则是亚里士多德式的“专论诗艺”，或专论一部分被名之为诗性的文本言述。中世纪以前，西方虽有广义的“文学”概念，但却没有发展出基于这一概念的广义文学理论，西方“文学理论”的建构史恰恰是“文学”概念的狭义化史，即狭义“文学”概念和广义“诗”概念的合一史。由18世纪美学对“文学”概念的狭义定性而形成的“文学理论”大体等同于“诗学”。值得注意的是，现代汉语语境中“文学理论”这一译语完全是对应于狭义的“theory of Literature”的，这样的“文学理论”既不同于中国古代的广义“文论”，也不同于中国古代的狭义“文论”。中国古代狭义“文论”要么是基于“文笔之辩”

的文韵文藻之论，要么是基于“诗文之分”的散文论，因而也大异于西方“文学理论”。此外，中国古代“诗论”也不同于西方“诗学”。前者只是作为群言之一的“文类论”，它只论及狭义的诗体，后者则论及最一般的“诗性”言述，因而在体裁上它可以包括狭义的“诗”、“戏剧”、“小说”等文体。更重要的是，中国古代“文论”和西方“诗学”在概念的内在结构、运思的文化前提和实践的基本目标上都有根本差异，因而“文论”与“诗学”（文学理论）当是两大各有所指的“专名”。

“中西比较诗学”这一称谓在根本上取消了中国古代“文论”与西方“诗学”的思想文化差异，以及现代汉语语境中这两大语词的语义空间差异，独断式地假定了“文论”同一于“诗学”（文学理论）的同一性。

尤须提及的是，以现代汉语为基础的学术思想不能忽视这样一种语言处境：现代汉语语义空间的二元构成。此二元构成指的是：由汉译西方概念语义的基本语词所构成的语义空间和由承续古汉语概念语义的基本语词所构成的语义空间。这两大语义空间同时并存于现代汉语世界。比如以“文学理论”（诗学）命名的一套语义系统（它由“文学”、“本质/现象”、“形式/内容”、“摹仿/想像”、“实用/审美”等汉译语词构成）在现代汉语语境中已能有效地叙述一种相应的西方思想；而以“文论”命名的一套语义系统（它由“文”、“道”、“气”、“意境”、“神思”、“风骨”等古汉语语词构成）在现代汉语语境中也能有效地叙述一种相应的中国古代思想。换言之，这两套语言系统在现代汉语世界中都是活生生的。

本来，中国古代“文论”与西方“诗学”（文学理论）的比较研究完全可以在现代汉语已有的双重语义世界之间进行，名正言

顺地将这种研究名之为“中国文论与西方诗学比较研究”，但何以有人无视这一语言处境以及相关的思想文化差异，不加反省地将上述研究称之为“中西比较诗学”呢？

“比较诗学”(comparative poetics)这一说法不仅来自于西方，也只能是“西方的”。当西方人最初将这一说法用于西方文化圈内以指称西方国家之间的诗学比较时，它没有什么不妥，因为无论是法国诗学还是英国诗学都是“诗学”，尽管它们有差异，但那只是同一系统内的差异。然而，当有人将这一称谓用之于西方文化圈和非西方文化圈的相关精神遗产之比较研究时，这种做法的正当性就大为可疑了，因为非西方文化圈中并无什么“诗学”。

在此，最隐秘的西方中心主义的逻辑是：西方“诗学”是一种真理话语，具有普遍性，因而在逻辑上可以推断非西方文化圈中也应有类似的思想话语，至少可以用“诗学”来称名相关的思想话语。对此，一些明智的西方学人已有所反省。厄尔·迈纳在《比较诗学：文学理论的跨文化研究随笔》一书中就指出：从全球眼光来看，西方式的对文学的理解并不是规律，并不具有普遍性，因而也并不必然处于解释的中心。迈纳还指出：非西方批评家认为西方的标准具有普遍性，表达了他们所渴望的现代性，因此，他们用西方标准来论证他们自身文化的文学实践，实际上所有这些努力都建立在一种不稳定的前提之上。[1]

对前提的非反省性正是“中西比较诗学”论者想当然地接受“比较诗学”这一名称并以之来命名和规导自己工作的根由，这种非反省性使他们不知不觉地陷入西方中心主义的逻辑圈套而轻信了诗学普遍性的神话。

让我们看一下《中西比较诗学体系》“前言”中的一段话：

"'中西比较诗学'是什么意思呢?'诗学'并非仅仅指有关狭义的'诗'的学问,而是广义的包括诗、小说、散文等各种文学的学问或理论的通称。诗学实际上就是文学理论,或简称文论。如果说比较文学指文学的比较研究的话,那么,比较诗学则指文学理论的比较研究。但是,我们何以不用'比较文艺学','比较文论','比较文艺理论'而偏偏用'比较诗学'呢?直接的理由固然是返回到古希腊的'诗学'概念去,但这种返回的意义难道仅仅在于称呼本身吗?事实上,由'文艺学'、'文论'返回到'诗学'概念,包含着一个根本性意图:返回到原初状态去。原初并非仅仅指开端,原初就是原本、本原、本体,因而返回原初就是返回本体"。[2]

这段话最为明确地表达了一种西方中心主义的偏见。在此,"诗学"显然是按西方样式来理解的,在从"诗学=文学理论"到"文学理论=文论"的推论中有一种非法跳跃,而在将"诗学"视为"本体"并要求"'文论'返回到'诗学'概念"的推论中更是充满了西方中心主义的独断。也许,论者会说他所谓的"诗学"并不是指西方的诗学,但其如前面的分析,"诗学"(文学理论)一词在现代汉语语境中能说什么,听者能听到什么,并不是以言说者的主观意愿为转移的。语言言述的这一非主体性甚至会暗中规导研究者的研究路向,使之违背他的初衷。当"中西比较诗学"论者将中国古代"文论"名之为"诗学"之后,他会不知不觉地先行按西方"诗学"模式选择、增删中国古代文论素材,从而虚构出一种"诗学化的文论",然后将其与西方"诗学"进行比较。由于"诗学化的文论"已非中国古代文论的实事本身,因此,所谓的"中西诗学比较研究"往往是在中国古代文论缺席情形下的比较研究。

综上所述,在现代汉语语境中展开的中国古代"文论"与西方"诗学"的比较研究要获得一种语言基础和学理性根据,首先

要认真严格地清理语词概念本身，在此基础上，放弃“中西比较诗学”这种“西方中心主义”的命名方式以及潜在的西方中心主义立场与视角。当然也不能就此走向另一个极端，即“中国中心主义”，以中国古代“文论”模式来先行对西方“诗学”进行整容，然后进行比较。适当的研究姿态与策略是在承认双方的结构性差异的前提下，既不从中国古代“文论”入手，也不从西方“诗学”入手，而是站在两者之间去进行比较研究。事实上，现代汉语的二元语义空间已经将研究者抛入了这个“之间”，问题在于我们是尊重这一“之间”而采取不取消这一“之间”的比较研究方式呢？还是以非法的臆想让一方吃掉另一方，取消这“之间”，然后进行同一性独断的比较研究？就此而言，无论是以西释中，还是以中释西的阐释研究其正当性都是可疑的。所谓的“中国学派”如果没有这种“之间意识”，只是将“西方立场”置换为“中国立场”，其结果都一样。

事实上，无论是中国文论还是西方诗学都不是比较研究的立足点与坐标。对两者进行比较研究意味着双方都是被比较研究的对象，其中任何一方都无权成为阐说对方的标准而独占这个“之间”，因此，只有在“文论”和“诗学”之外去寻找一个“第三者”才能真正居于“之间”而成为比较研究的支点与坐标，这个“第三者”当然是更为基本的思想话语与知识框架。在这个第三者的支点上确定两者局部的、深度的交汇处，当是比较研究的论说之域，而“第三者”提供的眼界才是我们用来审视被比较双方的参照坐标。

总而言之，要真正推进中国古代文论与西方诗学的比较研究就必须深入反省“中西比较诗学”这种命名方式和工作方式中隐含的前提，小心谨慎地使用基本语词，尊重历史与语言，警惕

简单的同一性意识，非此，不能名正言顺地将此一工程置于一坚实的地基。

有鉴于此，本课题的研究在称名上十分审慎，我不再用“中西比较诗学”来命名本课题，也尽量摆脱西方诗学的概念诱惑与话语强权，不再用“文学理论”、“诗学”这样一些名称来随意称名中国古代文论，尽可能使用现代汉语中所保留的活生生的古代汉语概念来描述古代的文论意识。

在本书的“上篇”，我首先清理了中国古代“文论”和西方“诗学”(文学理论)的结构性差异和不可通约性(第一章)，进而在此差异“之间”以“现代语言论”和“现代生存论”为居于之间的“第三者”，凭此参照深入挖掘“文论”与“诗学”(文学理论)赖以运思成文的语言论基础和内在的生存价值论立场。就此，我们发现文论和“诗学”(文学理论)至少在语言论假设和生存价值论立场上有惊人的相似。它们都徘徊在以“语词与实在”的关系和“语词与语词”的关系为基础的两大语言观的界域之内，并都在感性(情性)/理性、神性(道性)/人性的二元价值论上取独断论立场，因此，深入开掘中国“文论”和西方“诗学”(文学理论)结构性差异背后的局部相通交汇之处，不仅是可能的，也是必需的，因为只有立足于这些相通交汇之处，才可能详细考辨中国文论和西方诗学最为内在的入思之路和言述空间，才可能为两者的有效对话确立一个有意义的支点。本书第二章和第三章将分别讨论这些问题。

如果说本书“上篇”是对中国文论和西方诗学的总体性研究的话，本书“下篇”则是一种专题性研究。顺便一提的是，下篇专题的确定并不是随心所欲的，它以上篇的研究为基础。具体而言，下篇的前三章分别以“语词与实在”的关系为参照坐标，下篇

最后一章则以“审美与入诗”的关系为参照坐标。考虑到不同题域内比较研究的可能性与任务，下篇各章是各有侧重的。对中西叙事论的比较研究将着眼于两者的历史性建构方式，因为相对于西方叙事论，中国的叙事论不够丰富，具体入微的比较研究意义不大。相反，中西叙事论的建构方式对照鲜明，且意味深长。对中西抒情论的比较研究从细处入手，且深入到范畴比较，因为中西抒情论都相当发达，内容丰富而完备，可比度较大。对中西形上论的比较研究侧重于形上形下之同一性分析与批判，因为形上理论恰恰是形下理论（叙事论和抒情论）的隐秘基础。对中西审美论的比较研究侧重于美与真的存在论区分，因为审美论的当代影响恰恰基于审美与入诗的混淆，有鉴于审美论突出的当代性而加强了批判的力度。

无论哪一类比较研究都旨在揭示中国文论和西方诗学的传统眼界和言述空间，因此，现代思想之维始终是一潜在的背景和参照。在此比照中，中西叙事论将自己显示为“作为史学和哲学的叙事论”，中西抒情论将自己显示为“作为心学和心理学的抒情论”，中西形上论将自己显示为“作为道论和理念论的形上论”，中西审美论将自己显示为“作为庄禅之学和美学的审美论。”在此，史学、哲学、心学、心理学、道论、理念论、庄禅之学和美学规划着文论与诗学的知识眼界和入思方式。

所谓“振叶以寻根，观澜而索源”，本书的工作力图经由现象学的意向性还原，在“文论”和“诗学”的根部（意识的基础与条件）进行比较性的考辨，以期为深入理解“文论”和“诗学”探明一些可行之路径。

秘响傍通处，可有思者行？

注　释：

［1］　参见泰特罗《本文人类学》，北京大学出版社 1996 年版，第 59—60 页。

［2］　黄药眠、童庆炳主编《中西比较诗学体系》，人民文学出版社 1991 年版，第 2 页。

上　篇

总体性比较研究

第 1 章

道行殊途：中国文论与西方诗学

"文论"和"诗学"(poetics)分别作为前全球化时代的"中国现象"和"西方现象"标识出此一时代不同地域思想文化间的深刻差异。在一种相对封闭的时空界域内，中西方有关"文"和"诗"(文学)的思考是那么不同，以至于我们不能轻易去掉"中国的"文论和"西方的"诗学这种前置性地域限制。事实上，正是这种地域性差异为我们返回文论和诗学的历史性事情本身提供了路标。

中国文论的"文"与西方诗学之"诗"(希腊语：poiesis，英语：poetry)指述两大意识系统的意向对象，同时也指述两大思想话语的论述对象。此一对象的不同建构与设定规约着"文论"与"诗学"不同的结构性路向，从而导致了根本的结构性差异。对此，我将主要以亚里士多德的《诗学》和刘勰的《文心雕龙》为个案性分析的导引，由此考辨西方诗学与中国文论的对象设定和结构性差异。

第一节　专论诗艺与西方诗学构架

从西方诗学(poetics)到文学理论(theory of literature)的

历史性建构可以在亚里士多德的《诗学》中找到它的初始路向，这与中国文论之道相去甚远。亚里士多德的《诗学》标志着古希腊神话诗论的终结和哲学诗学的诞生，此一转折以神话诗论的哲学（科学）理性化整合定向为特征，它预定了未来诗学与文学理论的入思之路与言述空间。

我拟就三大要点来标划此一走向。

一、诗与技艺：对立与技一

古希腊有关"诗"(poiēsis)的意识纷纭而杂乱，而就理解西方诗学与文学理论的建构而言，查明古希腊人有关"诗"与"技艺"(tekhnē)的关系意识至关重要，[1]因为正是该意识的转变激发了"诗学"(Poiētikes，Poetics)的诞生。

A、诗与技艺的对立：从神话诗论到柏拉图诗论

在现有的古希腊上古诗歌文献中，可见诗人们（也许一般民众？）有一共识：诗不同于技艺。时见以为诗人的写作与吟唱凭借的是神力或神赋予的灵感，其基本行为状态是迷狂，诗人在迷狂状态中凭借神力代神立言，与之不同，艺人的制作凭借人智或师徒相传的技术，其基本行为状态是明白，艺人在清楚明白的状态下按一定之规则制作产品。由于"神"高于"人"，因此"诗"高于"艺"。

据说最早的歌手与诗人俄尔甫斯是文艺大神阿波罗和缪斯卡莉娥珮的儿子，生前来往于诸神之间，死后，缪斯为其举行了隆重的葬礼，天神宙斯还将其竖琴置于天界以示敬意。

诗人是神子、神使，至少是半神，是介于人神之间者，是非凡的人，这是古希腊神话时代的普遍信仰。荷马经常称诗人是"神一样的"(theios)，品达自称是缪斯的使者，巴库里得斯自称是

缪斯的侍从。

古希腊人相信神无所不知，人类则一知半解，如果不凭借神力，人将无话可说。荷马在《伊利亚特》中这样吁请缪斯女神："现在告诉我，你们住在俄林波斯的缪斯们，因为你们是女神，眼见着一切事情的，我们是人类，不是你们告诉我们的事不得而知的——告诉我，那些达那俄斯人的将领和首脑是些什么人。至于出征伊利翁的一般官兵，哪怕我有十根舌头、十张嘴、一口不哑的嗓音和一颗铜铸的心，也叫不出他们的姓名，甚至算不清他们的数目，除非你俄林波斯的缪斯们，戴法宝的宙斯之女，肯给我提醒。"[2]品达在其《赞美诗》中也说："神告诉诗人的事情是人不能发现的。"[3]为此，古希腊人相信诗人之能歌唱，全凭神力而非人智。荷马称"缪斯女神引动乐师，让他歌唱英雄们的光荣事迹。"[4]"乐师在天神指示下表演他的艺术；开始歌唱。"[5]阿基库罗斯自称"像一阵雷鸣，酒撞击着我的大脑，我能为强大的狄俄尼索斯唱一首美妙的诗，唱一首对酒神的赞歌。"[6]诗之"神性"使它在根本上有别于技艺，且高于技艺。这种看法直到公元前5世纪的哲学家德谟克利特仍无根本改变。德谟克利特说："一位诗人以热情并在神圣的灵感下所写成的一切诗句是最美丽的。"[7]贺拉斯在《诗艺》中也说："德谟克利特相信天才比可怜的技艺要强得多，把头脑健全的诗人排除在赫利孔之外。"[8]"头脑健全"的诗人不是真正的诗人，因为"头脑健全"是艺人的品格，诗人则需"迷狂"。

值得一问的是：在古希腊，何以神性之诗高于人性之艺？在贬艺扬诗的价值天平上，古希腊人究竟想称量出什么？

神话时代的古希腊人是将自己的幸福交托给"神谕"的。无论是个人还是社会，其行为的依据是"神谕"。然而，人仅凭一己

之人智无法了知神谕，除非他以非凡的方式拥有神力，才能听到神的话语。古希腊人相信这些非凡的人就是先知、祭司与诗人。因此，在贬艺扬诗的价值天平上，古希腊人想称量出(确立起)的是"神谕"的可靠性与正当性。如此贬艺扬诗也是确立神谕信仰的方式之一。

值得注意的是，随着希腊哲学思维的悄然兴起，神话时代的价值天平开始倾斜。希腊哲学对人性智慧(sophia)的依赖是以对神性神力的怀疑为先导的，希腊哲学就是人性智慧的初始表演，故而"哲学"(philosophy)非它，智慧(sophia)是也(philosophy 的词根即 sophia)。

哲学的兴起预示着神话时代的终结和哲学时代的开始，它在根本上意味着西方社会将把个人与社会的行为基础从"神性"转移到"人性"，从"神启"转移到"人智"，从"神谕"转移到"理性知识"上来。[9] 此一"转移"导致的价值天平之震荡与倾斜直接影响到人们对诗与技艺的价值重估。

柏拉图对诗的激烈非难应当在此一"转移"中来加以理解。一方面，柏拉图接受了古老的诗歌信念，认为诗是诗人凭借神力在迷狂中的歌唱，但是，柏拉图并不认为这是诗与诗人的骄傲，而恰恰暴露了诗人的"无知"与诗的"不可信赖"。至于诗人是否在迷狂中真的获得了神力并说出了神的话语，柏拉图是怀疑的。在《理想国》中，柏拉图对荷马史诗中的"胡言乱语"进行了详细的审查，此一审查将诗的"神性"面纱一一撕破，还其"非理性"之真相。

柏拉图要说的是：诗之"神性"至少是可疑的，而其"非理性"则确凿无疑。或者：与其说诗人在神力凭附的迷狂中歌唱，不如说在非理性状态中胡言乱语。在柏拉图"理性至上"的价值天平

上，诗的身价一落千丈。

此外，值得注意的是柏拉图还有另一种诗论。在"理想国"中，柏拉图将诗比做绘画，而在古希腊信念中，绘画属于与诗对立的技艺。显然，柏拉图在此至少将一部分诗看做技艺了。柏拉图认为诗与绘画一样都是对个别事物感性外观(现象)的摹仿，因而完全不同于直接呈现理念的哲学，是理念的影子的影子，故而结论：诗不是知识而是谎言。

在柏拉图眼中，诗要么是非理性的疯话，要么是感性的谎言，惟独不是理性知识。由于柏拉图将"理想国"的基础设定为理性知识，因此他请诗人们知趣地离开理想国，不然就要驱逐他们。

就后世诗学之建构而言，柏拉图诗论确立了这样一些影响深远的立场与原则：1. 将"神性"问题悄悄悬置起来；2. 在理性、感性、非理性这些属人的性能范围内讨论诗的问题；3. 理性至上的价值原则；4. 诗与技艺的同一性问题。

自柏拉图之后，在神话信仰中确立起来的诗与技艺的古老对立开始解体，而诗与技艺的统一将在哲学的理性至上原则上进行，这正是亚里士多德的工作，此一工作的成果就是《诗学》。

B、诗与技艺的统一：亚里士多德诗学之可能。

在柏拉图那里，尽管他对诗进行了一种激烈的"解魅化"工作，但他将"诗"还原为非理性活动；尽管他调解了诗与技艺的古老对立，但他将诗(包括绘画)艺定性为感性活动；无论是作为非理性活动，还是感性活动，在柏拉图理性至上的天平上都没有位置，更遑论诗学？

然而柏拉图在理想国中暗中为诗和诗学的存在开了一道后

门，亦即只要证明诗是理性活动，理想国的门就会对诗敞开。

亚里士多德"为诗一辩"就是要千方百计说明诗是理性活动，至少是准理性活动，其论辩策略是先行阐明技艺的理性本质，进而将诗划归于技艺。

自哲学兴起以来，诗与技艺对立的古老信念开始松动。最初，一些人认识到技艺的理性本质（不同于柏拉图，后者更多地将技艺看作感性活动）并在理性至上原则的推动下，将扬诗贬艺的古老传统颠倒过来，开始扬艺贬诗。在此情境下，一些诗之尊严的维护者开始寻找诗与技艺的共同性，并从技艺性入手重新解释诗，以便在理性至上的新时尚基础上重新确定诗的价值，亚里士多德走在这一路上，其有力的工作推动了"诗学"的诞生。

关于"技艺"的本质，亚氏是在其对"活动"的分类研究中来考察的。亚氏将"活动"分为"自然活动"和"人类活动"。亚氏认为自然活动和人类活动之"同"是因为它们都有产品，但自然产品源出自然，而人类的产品则源出于人，因此，人是人类活动的本源与主体。进而，亚氏将人类活动分为三大类：研究活动、行为活动与生产活动。生产活动的突出标志是有活动的结果：产品。而"生产活动"又分为两大类：非技艺性生产和技艺性生产。"非技艺性生产"指的是凭本能、习惯、经验而进行的不自觉的生产，这是一种只知其然而不知其所以然的生产。"技艺性生产"则是指凭自觉的理性知识、按理解到的普遍规律从事的生产，是那种不仅知其然，也知其所以然的生产。因此，在亚氏看来，"技艺"就是那使生产成为自觉行为的东西，是使之区别于非技艺性生产的东西，这种东西不是别的，就是"理性知识"。事实上，亚氏时代的希腊人也常常将"技艺"等同于"知识"。

在《尼可马可斯伦理学》中，亚氏认为人行动的内在基础是

"心灵"(Psukhē),心灵由三部分组成:感觉(Aisthēsis)、欲望(Orexis)和理智(Nous)。亚氏依柏拉图之说,认为"理智"(Nous)是心灵中最高贵的部分,是心之精华。理智的功能是"思想"(Dianoia)。在《分析续论》中,亚氏将基于理智之思想的"知识"分为三大类:科学或系统研究知识(epistēmē)、生产或制作知识(tekhne)、实践或行为知识(Phronēsis)。

在这些分类之系列中,明显可见,亚氏将"技艺"(tekhnē)归为出于理智之思想的"生产或制作知识"。他在《形而上学》中明确指出:"从经验所得许多要点使人产生对一类事物的普遍判断,而技艺就由此兴起"[10]"从技艺造成的制品,其形式出于艺术家的灵魂(形式的命意,我指每一事物的怎是与其原始本体)。"[11]在《尼可马可斯伦理学》中,亚氏更是一言以蔽之"技艺恰是一种与真正的理性结合而运用的创造力特性。"[12]

由于技艺是一种基于人类理性的有规律可寻的活动,因此,人类就可以凭借自己的理性去建立各门技艺的科学。同理,如果诗是一门技艺,当然就有理由去建立一门专门研究"诗艺"的"诗学"。

事实上,亚氏一生的主要工作就是创建各门技艺科学而非形而上学,他的工作涉及政治学、伦理学、心理学、生理学,动物学、生物学、机械力学、物理学等学科,几乎遍及欧洲自然学科和人文学科的所有领域。而"诗学"也是按其创建不同门类技艺学科的方式来建构的,这种方式就是在严格分类基础上的特殊类别研究,特殊类别即不同学科的特殊研究对象。

二、"诗艺":《诗学》的研究对象与人思方式

A、亚里士多德对技艺的分类:"摹仿"(mimēsis)这个概念

在现有的亚氏文献中,可以看到他对技艺的两种分类方

式。其一是将技艺分为"实用性技艺"和"娱乐性技艺",这种分类方式主要见于《形而上学》。亚氏曰:"迨技艺发明日渐增多,有些丰富了生活必要品,有些则增加了人类的娱乐;后一类发明家又自然地被认为较前一类更敏慧,因为这些知识不以实用为目的。在所有这些发明相继建立以后,又出现了既不为生活所必需,也不以人世快乐为目的的一些知识,这些知识最先出现于人们开始有闲暇的地方。"[13]亚氏此一分类思想源于早期智者,不过,他并不完全赞同此一分类,他认为像诗、雕塑和音乐这些技艺既有用又令人愉快,因此他更倾向于柏拉图式的分类,即将"技艺"分为"补充自然的技艺"和"摹仿自然的技艺",后者简称为"摹仿技艺"(Mimetikai tekhnai)。"补充自然的技艺"指那些生产和制造自然中所没有的东西的技艺,比如生产器具的技艺;"摹仿技艺"则指摹仿自然中现有的事物的技艺,比如绘画与诗。

值得注意的是,亚氏的"摹仿"概念全然不同于柏拉图的"摹仿"概念。

对柏拉图而言,技艺之"摹仿"指的是对个别事物感性外观(现象)的摹仿,因为在柏拉图那里,理念与个别事物是截然分立的,理念脱离个别事物而独立存在,它只是哲学理性的对象,而诗人"嘴上讲的谎言只不过是心灵状态的一个摹本,是派生的",[14]所谓"心灵状态"又是诗人对个别事物之现象形成的个别印象,即个别事物的摹本,个别事物又是理念的摹本,因此诗歌言述乃摹本之摹本,离理念(终极原本)十分遥远,故而是"谎言"。一句话,由于理念与个别事物的二元对立,摹仿个别事物的诗无法达到理念。

亚里士多德的"摹仿"概念建立在个别与一般的统一这种哲

学信念之上。亚氏认为离开个别而存在的柏拉图式的“理念”只是一个幽灵，一个幻影，它并无实存。不过，由柏拉图之“理念”论所暗指的“一般”是存在的，但它必依存于个别（实体），因此，他将这种“一般”叫做“类概念”或“范畴”，而不叫“理念”。

正因为如此，摹仿个别事物的诗可以通过对个别的摹仿而揭示一般，真正的诗（标准的诗）正是由此而获得自己的诗性本质的。

在《诗学》中，亚氏将诗学与历史做了一番比较。在亚氏看来，历史只是为写个别而写个别，它只是个别事物的罗列与堆积；诗却为揭示一般而写个别，它是按照事物发生之可然律和必然律来叙述个别的，因此，它在对个别的叙述中显示了一般。

在有关悲剧“情节”与日常“事件”的区别中，亚氏深入阐述了他的思想。在《诗学》中，亚氏反复强调：使悲剧成为悲剧者是“情节”而非它。而“情节”是理性和规则的产物，是诗人根据必然律和可然律对日常“事件”的组合，因此亚氏说：“编制出能反映普遍性的剧情，即情节。”[15]。诗（悲剧）编制显示普遍性和必然关联的情节，历史摆出缺乏普遍性和必然关联的事件，因此，诗比历史更具哲学意味。

亚氏的“情节”论明确地阐述了诗性“摹仿”的哲学本性与目的：揭示一般。亚氏戏剧“人物”论同样如此。《诗学》中有这样一段话，“所谓‘带普遍性的事’，指根据可然或必然的原则某一类人可能会说的话或会做的事——诗要努力追求的就是这种普遍性，虽然其中的人物都有名字……诗人先按可然的原则编制情节，然后任意给人物起些名字。”[16]十分显然，亚氏认为诗的情节是“某一类人”可然或必然的行为，诗中的“人物”只是“某一类人”

的代表，虽然他们在表面上有一个个人名字，但那只是“某一类人”的称名，因此，给他起名为“A”还是起名为“B”都无关紧要。

亚氏的必然情节论和人物类型论都在不同方面阐述了他的“一般摹仿论”：摹仿个别只是手段，揭示一般才是目的。

除此之外，亚氏还接受了公元前5世纪的医学家希珀克拉忒斯（Hippokrates）的摹仿观，并对此进行了深入的阐述。希氏认为“技艺摹仿自然”指的是技艺受自然启发，像自然那样去生产。亚氏相信自然不是盲目的力量，它是有意识有目的的力量，它严格地按照必然律而生生灭灭。“技艺摹仿自然”指的是像自然那样合目的、合规律地生产，以人之理性匹配自然之理性。

一旦“摹仿技艺”之“摹仿”获得它的理性规定性，“摹仿”之身价便在哲学的理想国中日渐上升了，而“诗”由于归属于“摹仿技艺”，也悄悄从理想国的后门溜了进来。

B、“诗艺”：作为专名与共名所标划的学科空间

分类大师亚里士多德在将“诗”归于“摹仿技艺”后，又对“摹仿技艺”进行了再度区分。从《诗学》的现存文本中我们也可看到，亚氏至少将摹仿技艺区分为：诗（包括音乐、舞蹈、戏剧、史诗、抒情诗）、绘画与雕塑，而《诗学》的对象是“诗”或“诗艺”。[17]

在此，值得注意的是，“诗”是作为一个特殊的“摹仿艺类”，即与绘画、雕塑并列且与之有别的摹仿艺类来理解的，就此而言，“诗”是一个专名。作为“专名”，“诗”标划了亚氏《诗学》的特殊思维空间，这便是：在“摹仿技艺”的总体框架中思考诗的问题。首先《诗学》确立了一般摹仿技艺与诗之间的属种关系模式，诗的本质是由所有摹仿技艺的共同属性来决定的，这一属性即摹仿。亚氏指出诗与绘画和雕塑在本质属性上没有什么不同，都

是摹仿。不仅如此，所有的诗类也都从属于一般技艺，其本质也都由此得到规定。为此，亚氏在《诗学》中说："史诗的编制，悲剧、喜剧、狄苏朗勃斯的编写以及绝大部分供阿洛斯和竖琴演奏的音乐，这一切总的说来是摹仿。"[18]另一方面，诗的特性是由其种差来决定的。亚氏从摹仿媒介，摹仿对象，摹仿方式这三个方面来考察不同摹仿技艺之间的种差，并以此确立特殊艺类之特征。亚氏在《诗学》中指出："正如有人(有的凭技艺，有的靠实践)用色彩和形态摹仿，展现许多事物的形象，而另一些人则借助声音来达到同样的目的一样，上文提及的技艺(诗艺)都凭借节奏、话语和音调进行摹仿——或用其中的一种，或用一种以上的混合。"[19]

就此而言，亚氏《诗学》对"诗"的思考主要有两度空间，第一度空间是"诗"作为众艺类之一与一般"摹仿技艺"的从属性关系空间，此一空间决定了诗的本质如何被思考和被规定，在此，摹仿技艺是高于它且统摄它的概念(范畴)；第二度空间是"诗"作为众艺类之一与别的摹仿技艺(绘画、雕塑)之间的并列性空间关系，这种关系又可分为同一性关系空间和差异性关系空间，同一性关系空间指的是诗与绘画、雕塑同属于摹仿技艺的共性关系空间，差异性关系空间指的是它们之间的个性关系空间。无论是同一性关系空间和差异性关系空间都决定了有关诗的本质特性之思考是相关到绘画与雕塑来进行的。

亚氏《诗学》中的这两度思维空间在根本上规定了后世的诗学及其文学理论的界限。尽管近代以后，亚氏的"摹仿技艺"这一概念被狭义的"艺术"所取代，"诗"这一概念被狭义的"文学"所取代，但艺术与文学间的属种关系模式，各门类艺术间(文学、造型艺术、音乐)的并列关系模式却无根本改变。

如果说亚氏《诗学》中的"诗"作为一个特殊的艺类是一个专名，它作为史诗、悲剧、喜剧、竖琴歌和阿洛斯歌等等诗类的总名它又是一个共名。作为一个共名，1."诗"是一类特定言述之总称，它区别于历史言述和科学言述。在阐述此一区别时，亚氏始终贯彻了他的摹仿本质说。在亚氏之前曾有人认为诗的本质特征是"韵"，亚氏则认为是否用韵并不是区别诗与非诗的标准，因为自然哲学家恩培多克勒的著作虽然用韵文写成，但我们不能说它是诗，而只能是哲学著作，将历史学家希罗多德的著作改成韵文，也仍然是历史而非诗，相反，即使将荷马的史诗改成无韵的散文，它仍是诗而非历史。亚氏认为诗是一种特殊的摹仿性言述，它的本质是摹仿。对亚氏而言，"摹仿"指经由个别言述而言及一般，这使它区别于历史言述（纯个别性）和科学言述（纯一般性）。被命名为诗的特殊言述乃是《诗学》的研究对象。2."诗"作为一切诗类的共名，它意味着一种抽象，也意味着对一切诗类的共性意识，即所谓"诗性"意识。在《诗学》一开篇，亚氏就宣称："关于诗艺本身和诗的类型，每种类型的潜力，应如何组织情节才能写出优秀的诗作，诗的组成部分的数量和性质，这些，以及属于同一范畴的其他问题，都是我们要在此探讨的"。[20]所谓"诗艺本身"、"同一范畴"概指一切诗类之共性与诗性或本质。这段话十分明确地勾勒了亚氏诗学的内部结构：诗的本质论、类型论、技巧论与结构论，而所有这一切都是统摄在"诗"这个共名之下的，只是在此共名之下，众诗类的差异才是可思考的。

亚氏诗学将"诗"作为一种特殊言述从非诗之言述中区分出来加以特殊思考，以及对各特殊诗性言述进行一般抽象思考的思路都深深地影响了后世诗学，以至于诗性和文学性的问题一直延续到20世纪。

三、美学：现代文学理论的诞生及其与古代诗学之融合

亚里士多德的《诗学》在中世纪被埋没以及在文艺复兴的重新发现对我们理解本节内容十分重要，它首先意味着，现代文学理论的直接开端与思想资源并非出于亚氏，但文艺复兴对亚氏《诗学》权威的确定又使之插入了现代文学理论的建构史，更何况亚氏的哲学思维即使在中世纪也并未中断其深刻的影响。

为此，我们必须暂时撇开亚里士多德，来审理一下对现代文学理论之建构至关重要的两个概念：艺术（Art）与文学（Literature）。

我们发现现代文学理论的建构史及其与古代诗学的融合史至少可以表现为：艺术和文学这两个概念不断狭义化的历史，以及艺术与诗（文学）的关系史。尤为值得注意的是，在学理上为此一历史提供逻辑根据的是美学。

A、"技艺"概念的狭义化与现代"艺术"概念的形成

现代"艺术"（art）的概念语义直接源起于中世纪的拉丁语词"ars"，而"ars"又是对希腊语词"tekhne"的翻译，因此，"ars"最初亦如希腊语词"tekhnē"一样，是一个十分宽泛的概念，它指所有凭借知识，根据一定的规则和技巧从事的活动，上至上帝的工作下到马鞍匠的工作都可叫"ars"，为此，"ars"与古希腊最为俗常的"tekhne"概念一样，大致可译为"技艺"。

值得注意的是，希腊"技艺"（tekhnē）概念的狭义化，或者说柏拉图和亚里士多德的技艺分类，尤其是亚氏对"摹仿技艺"（mimetikai tekhnai）的深入阐述，因《诗学》手稿在中世纪的埋没而未进入中世纪的思想，因此，中世纪的技艺（ars）概念最初

只是对古希腊俗常宽泛技艺(tekhne)概念的承续。

最初,中世纪的学者是根据一种神学价值标准来对"技艺"(ars)进行分类的,这便是看某一技艺与精神和物质的相关程度,由此确定其归属和价值。不用说,最高级的技艺是神的技艺,人的技艺等而下之。就人的技艺而言,那种精神性强,离物质和体力劳动较远的技艺被称之为"自由的技艺"(liberal arts),反之则称之为"机械的技艺"(mechanical arts)。

公元5世纪北非的拉丁文学者马尔岑·卡别尔将七种"自由的技艺"确定为:语法学、修辞学、逻辑学、音乐、算术、几何学、天文学,[2]后人以之与七种"机械的技艺"对举。关于"七种机械性技艺,其最完善的罗列乃是人称阿顿的拉杜夫·德·坎波·兰戈与圣维克多的雨果所为,这两个人都是12世纪的人。拉杜夫罗列了这样一些方面:为吃饭的'烹饪术'(ars victuaria),为穿衣的'裁剪术'(lanifiaria),为解决住所的'造屋术'(architectura),为提供交通工具的'造车术'(suffragatoria),为治疗病患的'医药术'(medicinaria),作为交换商品技巧的'经商术'(negotiatoria),以及'兵术'(militaria)或反击敌军的技艺。而雨果则罗列了下列的机械性技艺:'裁剪术'(fanificaria)、'防御术'(armatura)、'航海术'(navigatio)、'农术'(agricultura)、'商术'(venatio)、'医术'(medicina)、'剧场术'(theatria)"。[22]

此一区分有以下几点值得注意:1. 归属于"自由技艺"的"音乐"并不是指作曲、演唱、演奏的活动,而是指声学上的和谐原理,因而它并非现代意义上的音乐概念,而近于一种科学概念。事实上,所谓七种自由技艺都近乎理论科学而非实践技巧。2. 归属于"机械技艺"的"剧场术"也不单指现代意义上的戏剧表演,"它包括各种娱乐中的所有的技巧、不仅包括戏剧表演,而

且也包括所有公共比赛、竞技以及杂耍”。[23] 3. 现代意义上的“诗”、“雕塑”、“绘画”、“音乐”、“戏剧”等归属于现代“艺术”范畴的艺类均未在上述技艺之中。对此，波兰美学家塔达基维奇有一段说明：

> 那么，诗又是何物呢？在这些列举之中，诗不曾也完全不可能出现。因为，在古代，诗被认为是一种哲学和预卜，而不是技艺，这种看法至中世纪又更有甚之。诗人是预卜师，而不是技艺家。
>
> 那么，雕塑与绘画呢？这些既没有被称做是自由的技艺，也不曾被称为机械性的技艺。但是，这些无疑是被看做为技艺的，亦即是按照某种感性印象所从事的技艺性生产。然而它们一般不被视作技艺，因为它们需要体力上的制作。那么，它们为什么也不曾被称做是机械性的技艺呢？这一问题可以作如下的解答：在这些罗列出来的技艺中，由于需要有计划地限定在七种之内，所以，只有最为重要的才能得到命名，而对于机械性的技艺来说，重要与否的标准在于是否实用，然而视觉技艺（绘画与雕塑）的实用性却是边缘性的，这就是拉杜夫和雨果不为其命名的原因所在。我们在谈论艺术时明确讲到的那些艺术都被认为是机械性的技艺，而且是很不重要的、难以在列举之中一提的。[24]

不管塔达基维奇的说明是否如实，他至少表明中世纪的技艺观对现代艺术概念所包括的那些艺类是视而不见或鄙视的。此外，中世纪的技艺分类与近现代的分类完全不是一路，在前者

的神学视野中不可能出现现代艺术概念，现代艺术概念是在一种审美意识的自觉尤其是在美学视野中出现的。在中世纪的神学视野中绘画与雕塑作为一种与物质打交道的体力活动与别的匠人的活动并无实质性差别。

文艺复兴时期，将现代艺术概念从中世纪的技艺概念中分离来的第一步是将画家、雕塑家与匠人区别开来。塔达基维奇指出："晚期的中世纪曾经繁荣一时的商业与工业，在这时已开始凋敝，由于以往所有的投资形式都已不再那么可靠了，这样，与其他形式相比，艺术作品也就被视为并不糟糕，甚至还更为保险的一种投资形式。这便改善了艺术家的经济状况与社会地位，从而他们有了更高的愿望，他们要与匠人相区别，相分离，而且要被看做是自由技艺的代表"。[25]

这一时期分离现代"艺术"与"工艺"的学理依据还是不甚严密的审美意识。人们朦胧地意识到诗、音乐、绘画与雕塑等是一种生产美的技艺，它不同于实用性工艺。"16 世纪佛朗西斯科·达·赫兰达在谈到视觉艺术时就曾选用了'美的艺术'这个表达(其葡萄牙文的原文是'boas artes')。"[26]不过，这一重要概念的使用在当时还模糊不清且仅指视觉艺术。

1747 年，法国学者查里斯·巴托在其论著《论美的艺术的界限与共性原理》里首次用"美的艺术"(beaux arts)来指绘画、雕塑、音乐、诗歌、舞蹈、建筑与修辞，由此标划了现代"艺术"概念的基本界限。此外，巴托还阐述了美的艺术的共性原理，认为所有美的艺术都是对现实的摹仿。在此，亚里士多德的"摹仿技艺"概念与巴托的"美的艺术"概念融合起来了。

巴托的论著一方面适应了文艺复兴以来立足于审美意识将艺术与工艺区分开来的思想潮流，又应和了文艺复兴以

来因《诗学》的重新发现而言必称亚里士多德的思想时尚，因此，论著一问世便得到普遍认同，出版两年之后便有了英文译本。

巴托的工作初步确立了现代“艺术”概念的界限与内涵，但由于他仍停留在亚里士多德的摹仿概念中而无法真正将艺术与科学区分开来。事实上，文艺复兴以来的大多数人也只是将艺术从工艺中分离出来，他们更乐意将艺术看做一种科学（达·芬奇是突出代表）。

进一步将艺术与科学区分开来，并最后确立现代艺术学的是美学。在这方面有三个人的工作值得注意：鲍姆嘉通、康德、黑格尔。

鲍姆嘉通以“Aesthetika”（美学）命名了人们对感性认知活动和感性审美活动的思考，并使这种思考成为一门学科。[27] 对现代“艺术”观念的确立而言，鲍氏“美学”提供的学科意识主要有三大方面的意义：1. 鲍姆嘉通将“感性认知活动”和“感性审美活动”统一起来，并以“审美艺术活动”为其典范，以此为美学学科的特殊研究对象。就此，鲍姆嘉通标划了现代“艺术”范畴的界限：感性审美。2. 鲍姆嘉通赋予“感性认知活动”以较高的地位。他区分了模糊的感觉和清晰的感觉，认为前者源于感官，后者源于理智。更重要的是他认为艺术的感觉既非模糊的感觉，也非清晰的感觉，它既与感官有关，也与理智有关。基于混合感觉的混合知识就是艺术知识，它区别于基于纯理智的科学知识（在此我们可以看到亚里士多德所谓诗介于历史和哲学之间这一说法的影子）。为此，“审美艺术”作为知识的价值得到了重新认定。3. 鲍姆嘉通以系统化的方式将艺术问题纳入美学视野，从而使艺术问题成为一个美学问题，这为“审美艺术”从中世纪的“大艺

术”概念中分离出来准备了道路。

不过，为现代“艺术”概念提供强有力学理基础的还是康德美学。康德对“审美判断”的分析更为深入地揭示了审美居于感性和理性之间的悖论关系，从而在纯粹感性领域和纯粹理性领域之外确证了艺术独特的活动领域，在纯粹感性活动和理性活动之外确证了艺术独特的活动方式，并将天才、独创性、想像力等概念引入艺术的规定性，从而在亚里士多德的唯理主义的“摹仿技艺”观之外确立了另一审美的思路。就此，现代“艺术”概念才真正确立起它的审美本质，并开始用审美/非审美这对主导概念，以及相关的派生概念来标划艺术与非艺术尤其是艺术与科学的界限。

在前人工作的基础上，黑格尔的美学以其特有的逻辑体系建立起美学视野中的“艺术哲学”。黑格尔的艺术哲学就艺术的美学本质和整体做了详备的分析与描述，从而为现代“艺术”观念确定了基本框架与结构性空间。在这方面，黑格尔的艺术哲学有三点值得注意：

1. 立足于“美是理念的感性显现”和“艺术是典型的审美活动”这两大判断，将美的概念和艺术的概念统一起来，确立起艺术概念的美学内涵与外延，将抒情诗、戏剧诗、史诗、绘画、雕塑、音乐、建筑综合在“艺术”概念之内。黑格尔确立的艺术空间至今尚无根本变化。

2. 根据“艺术”概念的美学本质推演并分析各门类艺术的本质与特征，以及艺术的历史发展。

3. 在亚里士多德那里被称为“诗”的戏剧诗、史诗与抒情诗，在现代被称为“文学”的戏剧、小说、诗一并纳入整体艺术哲学的框架。有鉴于黑格尔认为小说是现代市民社会的史诗

的说法，亚氏之“诗”和现代的“文学”在他那里亦无本质差别，都从属于他的“艺术”概念，并都是“理念的感性显现”。

经由德国美学的工作，现代“艺术”概念在黑格尔之后算是真正确立起来了。值得注意的是，现代“艺术”概念与亚里士多德的“摹仿技艺”概念虽有本质内涵的不同（前者为“审美”，后者为“摹仿”），但外延却大体相近（都包括了文学、造型艺术与音乐）。更须留意的是亚氏的“摹仿”亦是介于理性和感性之间的行为，这和德国美学对“审美”的理解也基本一致。事实上，德国美学和亚氏哲学之折中调和立场有某种亲缘关系。

B、文学（literature）概念的狭义化与文学理论的特殊对象

literature（文学）一词的词根语源是 litera（文字），因此，最初该词指一切手写或印刷的文献，欧洲近代开始的文学史写作大体基于这种“文学”概念。在这些文学史家看来，“只要研究的内容是印刷或手抄材料，是大部分历史主要依据的材料，那么，这种研究就是文学研究。”[28]“大部分的文学史著作确实讨论了哲学家、历史学家、神学家、道德家、政治家甚至一些科学家的事迹和著作。例如，很难设想一本 18 世纪的英国文学史不用另外一些篇幅去讨论伯克利和休谟，巴特勒主教和吉本，博克以及亚当·斯密。”[29]

对文学（literature）的此一理解甚至还延续到今天。不过，值得注意的是，西方近代以来的文学批评与文学理论似乎采取了一条不同于“文学史”写作的思路，文学批评家和文学理论家往往不同于文学史家，后者大都是历史学家和文献编纂者，他们并没有在文学批评和文学理论的眼界中从事文学史的写作，他们的写作是相对独立的。正因为如此，19 世纪以来的文学批评家和文学理论家才疾呼文学史的写作必须规范到文学理论和文学

批评中来，成为有独特研究对象的文学研究的一部分。在文学批评家和文学理论家眼中作为“独特研究对象”的“文学”显然不同于19世纪前一般文学史家眼中的“文学”。对文学批评家和文学理论家而言，他们的研究对象是作为一门艺术或具有审美品格的文学，这种文学只能是一部分文字文献（也包括一部分口头言述）。因此，自近代文学批评与理论发端以来，这种“狭义的文学”或“美的文学”观就在逐步形成，并逐渐划定着文学批评与理论的范围。

对近代以来的文学理论家和批评家而言，作为“美的文学（belles-lettres）的“诗”从来就不同于广义的“文学”。早在文艺复兴时期，他们就立足于亚里士多德的理论对诗与科学、历史以及哲学进行了区分。而自中世纪以来，科学、历史、哲学与诗一样都是“文学”（literature），有关文学的研究往往是以一般“语法学”和“修辞学”的样式进行的。在有关的区分中，文艺复兴的诗学批评家将“诗”作为一种特殊的言述来理解，这种言述的特殊性要么表现为特定的目的，要么表现为特定的心理方式，要么表现为特定的修辞要求，总之“诗性言述”之诗性是一种特殊的规定性。[30]

到18世纪下半叶，对诗之诗性的理解纳入了“美学”的视野。在此，诗首先被看成是“美的艺术”之一种，与绘画、音乐等共同分享一种审美本质；其次，诗被看成一种审美的语言艺术。美学为诗学提供了一种现代视野及其相关的术语与概念，诗学的美学化正是现代文学理论诞生的历史，西方文学理论也由此获得一种审美的现代性。当代美国文学理论家韦勒克在《近代文学批评史》第一卷的前言中指出：“叙述1500至1750年期间这个体系内部的种种变化，在我看来，似

乎主要是一项古籍研究的任务，跟我们现在的任务无关。但是18世纪后期所出现并互相争鸣的各种学说和观点，便在今日也还有其意义。"[31]为此，韦勒克的《近代文学批评史》要重点写18世纪后期以来的文学批评史。也许，在他看来，这一段历史才是严格意义上的、自觉的、具有现代意义的"文学批评史"（"modern"一词既可译为'近代'又可译为"现代"）。"18世纪后期"正是"美学"诞生的时期，而所谓"我们现在的问题"正是在美学眼界中确立起来的。

"审美的现代性"对西方现代文学理论的形成影响深远，这在20世纪中期韦勒克与沃伦写的那本权威的《文学理论》中还能见出。在阐述了文学语言与科学语言、文学语言与日常语言的区别之后，韦勒克说："看来最好只把那些美感作用占主导地位的作品视为文学，同时承认那些不以审美为目标的作品，如科学论文、哲学论文、政治性小册子，布道文等也可以具有诸如风格和章法等美学因素。"[32]韦勒克认为以审美为目标的文学作品主要有抒情诗、史诗（小说）和戏剧，其主要特征是虚构性、创造性与想像性。十分显然，韦勒克的"文学"概念完全是近代美学的产物。

值得注意的是，韦勒克的"文学"概念不仅在外延上与歌德和黑格尔的"诗"大体一致，甚至与亚里士多德的"诗"在外延上也差不多。歌德就认为"韵文只有三种真正的天然形式：清楚地叙述的、心情激动的和人物在行动的：长篇叙事诗、抒情诗和戏剧。这三种作诗方式可以共同也可以单独发挥作用。"[33]黑格尔在《美学》中将抒情诗、史诗、戏剧诗看作诗的三大样式，而亚里士多德的《诗学》之"诗"所囊括的诗类也大体不出三类之外。

事实上，近代以来，诗性言述与非诗性言述的区别几乎与文学概念的狭义化同步。或者说，狭义的“文学”概念是由有关“诗性”的理论思考来规定的，因此，到19世纪以后，广义之“诗”与狭义之“文学”几乎是同一概念。

本世纪初的德国学者玛尔霍兹（Werner Mahrholz）在谈到“文艺科学”（文学的艺术科学）的对象时说：“所谓一民族的文学者，就是所有在书本、印刷物中所定型了的作品，或以口传的作品，其内容是表现了一个民族在整个的深广与有力处之生动精神与充实心灵的。但这些无数书写与印刷的著作是不是便完全属于文艺科学的对象呢？也不是，这样其范围就将与语言运用所及的范围一般大小了，倘若就语言科学的立场，也许细工木匠的专门杂志（职业语言研究），或技艺的教科书（为辞书的编纂或语言改良之用的），是重要的，但是对于文艺科学却并不然的。因此，作为科学的对象的‘文学’（Literatur），是较刚才所得的定义为狭的。但我们要把它缩小到什么地步呢？……一民族的文学之最广义的说法，是包括出自种种动机极不相同的著作：在纯粹实用的著作（技术的教科书等）之外，有出自伦理的意志的著作（如宗教布道书等），在努力于真理的著作（学术性的著作）之外，有供形形色色的日常生活之需的著作（例如报章杂志就是）。总之，目的与实用的领域，意志与知识的领域，一民族的文学之大部是属于其中的。但是在这一切之余，却有一种自由地表现生活的，毫无其次的目的作为最初出发的基础的著作，所有这样的著作，在形成上、式样上，以及材料上容或有种种的不同，但却有一个共同点：即不为任何目的所束缚而表现着。因此，便既不是由于急需，也不是由于追求概念知识或伦理效应，

却只是纯粹由于对在那各种形色中的生活材料之直观的铸造作用,有一种原始的自发的乐趣而已。自然,在这里也未尝不能以逻辑的智识,伦理的意欲,以及有一定的目的的实用性等用作材料,用作生活上的条件,但是却只为材料罢了,而且这只是要加以新的铸造的材料,以便进入艺术的王国罢了。因此,文学的著作一词在狭义上所有的,亦即旧说法在所谓'优美的文学'(Schönen Literatur)一栏下所含的取舍原理所定规的"。[34]

玛尔霍兹认为"文艺科学"的对象是"美的文学",这"美的文学"也可以叫做"诗"(Dichtung)。进而,玛尔霍兹还将"文艺科学"分为"文艺体系学"与"文艺史学"。"文艺体系学的任务,是创造一种文学之美学(Aesthetik der Literatur),也就是诗学与诗的成分论。"[35]在此,文艺体系学、文学美学与诗学是一回事。

事实上,正是在美学视野中对广义之"诗"的理论规定为"文学"的狭义化提供了可能,而"文学"概念的广义与狭义之别才为现代文学理论提供了特殊的对象。

C、从诗学到文学理论

比较一下亚里士多德的《诗学》与韦勒克、沃伦的《文学理论》,我们会发现其内在思路是多么惊人的相似,尽管这之间有几千年的历史以及由此而带来的变化。

根据上述清理与分析,我们至少可以在学科思维空间的建构上将亚氏的"摹仿技艺"与近代以来的"美的艺术"以及现代"艺术"概念对应起来,将亚氏的"诗"与近代以来的"美的文学"以及现代"文学"概念对应起来。一旦我们完成这种大略的对应,我们就会发现,现代文学理论的思维空间与亚氏的诗学空间何

其相似乃尔！

首先，文学理论（诗学）是作为一般艺术学的一个部门来建构的，或者说“文学”（诗）是作为一个“艺类”来思考的。1906 年 M·德索依尔在《美学与一般艺术科学》中画了这样一个图：[36]

空间艺术 静止艺术 图型艺术	时间艺术 运动艺术 动作与声音艺术	
雕　塑 绘　画	诗 舞蹈	摹仿艺术、表现艺术 有限联想艺术
建　筑	音乐	目的艺术 抽象艺术 无有限联想艺术

此图可以说是较为典型的现代艺术空间图，“诗”（文学）是被安顿在这个图中的某个位置上的，表明它属于时间艺术、运动艺术、动作与声音艺术，以之与雕塑、绘画、建筑相区别，同时它又属于摹仿艺术、表现艺术、有限联想艺术，以之与音乐相区别，此外它与舞蹈、音乐、雕塑、绘画、建筑又同属于艺术范畴。

诗（文学）的此一空间定位意味着诗的问题必须在“艺术”范围内来加以讨论，这种思考与讨论必得在它与其他艺术门类的同一性关系和差异性关系中进行，这种同一性关系和差异性关系是确定诗（文学）之意义的基本视域，或者说是确定诗的本质（同一性关系）和特征（差异性关系）的意义基础。为此，韦勒克与沃伦的《文学理论》专起一章讨论此一问题，名曰“文学和其他艺术。”

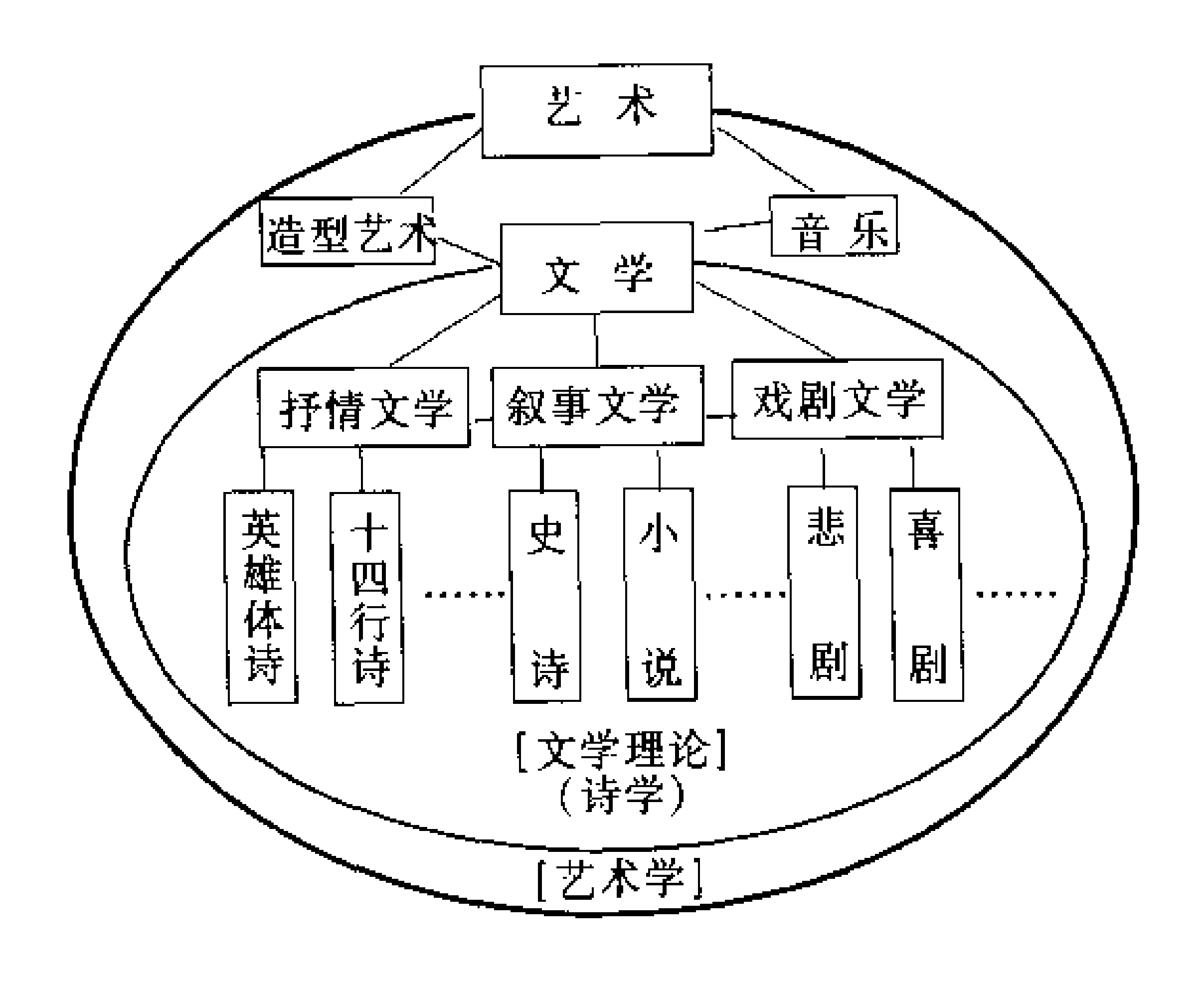
其次，文学理论（诗学）的基本任务是专门研究文学性（诗性）的言述，是就各门类艺术间的差异性关系来研究文学（诗）的特征，它最终所要确定的是“文学（诗）是一门语言艺术”。以上德索依尔的图示的根本缺陷在于他未能突出语言艺术之语言媒介的独特性，故而未能将诗与舞蹈区分开来。实际上自18世纪以来，已有不少批评家注意到诗作为语言艺术的特征，尤其是在法国象征主义之后更是如此。

将诗（文学）看作语言艺术不仅将诗（文学）与别的艺术门类区别开来，也将诗（文学）与别的语言样式区别开来了，因为诗（文学）不是一般的语言活动而是具有艺术性的语言活动，它是一门语言艺术，就此它区别于科学言述和日常言述。

因此，无论是亚里士多德的《诗学》，还是韦勒克的《文学理论》都只研究具有艺术性的语言活动，而不是研究所有的语言活动。

具有艺术性的语言活动也可称之为诗性语言活动或文学性语言活动，它通常包括了狭义的抒情诗（抒情文学）、叙事诗（叙事文学）与戏剧诗（戏剧文学）。所谓“诗性”（文学性）乃是上述三者之共性，因此，对诗性（文学性）的思考乃是有关各诗（文学）类之共性的抽象思考，而对“抒情性”、“叙事性”和“戏剧性”的思考又是有关各诗（文学）类的个性的抽象思考，最后是在各诗（文学）类别之下的具体诗体研究。如此之三重结构空间乃是诗学（文学理论）的内部构架，对诗学（文学理论）内部任一问题的思考都或明或暗地在此构架中进行。

诗学（文学理论）的内部构架和外部构架之间乃是一种内环与外环的关系，它由一系列垂直关系和水平关系构成一个网络，此网络犹如诗学（文学理论）思维之脑脉。其图示如下：



第二节 弥纶群言与中国文论空间

就现存的文献看，在魏文帝曹丕《典论·论文》之前，没有人著文专门论述特指文字文本的"文"，尽管"文"这一语词已在不同语境中被大量使用并被人在不同指义上间或论及。曹丕著文开"文"之专论以降，至刘勰已有不少人步其后尘，但刘勰却言："至于魏文述《典》，陈思序《书》，应玚《文论》，陆机《文赋》，仲洽《流别》，宏范《翰林》，各照隅隙，鲜观衢路，或臧否当时之才，或铨品前修之文，或泛举雅俗之旨，或撮题篇章之意。魏《典》密而不周，陈《书》辩而无当，应《论》华而疏略，陆《赋》巧而碎乱，《流别》精而少巧，《翰林》浅而寡要；又君山、公干之徒，吉甫，士龙之辈，泛议文意，往往间出，并未振叶以寻根，观

澜而索源……”[37] 以刘勰之见，魏文诸人虽专书论文，但各有所偏，各有所失，既不周备，又不切要。刘勰所言极是。

综观几千年中国文论史，刘勰是第一个对“文”进行全面论述，并确立起中国古代文论框架的人，几千年的中国文论史鲜有出其右者。为此，深入审理《文心雕龙》的研究对象、入思方式与内在构架应该是把握中国古代文论历史性建构的首要路标。

一、弥纶群言：《文心雕龙》的文论空间

A、“群言”：作为大共名的“文”

《文心雕龙》的研究对象是什么？这一问题似乎是多余的，因为答案明摆着：文。但是“文”此一词在中国语用史和文论史上都太过扑朔迷离，难以捉摸，所以，明摆着的答案并不了然自明。

于是有问：《文心雕龙》的研究对象是什么？因为，弄清楚这一问题，可以找到进入《文心雕龙》之文论空间的路口。

困难在于，《文心雕龙》没有明确告诉我们它的研究对象是什么，更没有明确告诉我们这一研究对象的内涵与外延。尽管不少学者认为《序志》中有关“为文之用心”那一段话指明了研究对象，但细察之则不确，严格说来它只是题解罢了，至多它暗示了论说者的某种研究倾向而已（即所谓对文章作法的着重研究，但《文心雕龙》显然不只研究文章作法，也研究了文章别的方面）。

《文心雕龙》的研究对象是什么？《序志》中有一提示，曰：“夫铨序一文为易，弥纶群言为难”。“群言”正是《文心雕龙》的研究对象。

现在的问题是：“群言”所指谓何？在《文心雕龙》中，“群言”的内涵与外延何在？

《文心雕龙·原道》曰：

文之为德也大矣，与天地并生者何哉？夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形；此盖道之文也。仰观吐曜，俯察含章，高卑定位，故两仪既生矣。惟人参之，性灵所钟，是谓三才，为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也。傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇；夫岂外饰，盖自然耳。至于林籁结响，调如竽瑟；泉石激韵，和若球锽；故形立则章成矣，声发则文生矣。夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文欤？

人文之元，肇自太极。幽赞神明，《易》象惟先。庖牺画其始，仲尼翼其终；而《乾》《坤》两位，独制《文言》。言之文也，天地之心哉！”[38]

这段话显然是谈“文”的自然发生（从天文、地文、物文的自然发生谈到人文的自然发生）和“人文”的历史发生，对此，解说者颇多。不过，是否也可以从这段话中看到《文心雕龙》对论说对象的最初勾勒呢？答案是肯定的。

在这段论说中，刘勰据依“旧谈”将“文”区分为天文、地文、物文和人文，得“人文”之名。[39]进而又在前此有关“人文”的多种语义中取“言”一义，[40]确定了他的“人文”概念：心之言。所谓“心生而言立，言立而文明”，所谓“言之文也，天地之心哉！”作为“心之言”的人文是《文心雕龙》的论说对象。因此，“群言”在此可指与天文、地文、物文并列而同属于“道之文”的“人文”。

从《文心雕龙》对作为人文的心之“言”的具体论说来看，它不是论说一家之言或几家之言，一种言述或几种言述，而是“弥

纶群言”，即论说了他当时所能见到的各种言述样式：骚、诗、乐府、赋、颂、赞、祝、盟、铭、箴、诔、碑、哀、吊、杂文、谐、隐、史、传、诸子、论、说、诏、策、檄、移、封禅、章、表、奏、启、议、对、书、记。

显然，刘勰是就当时的言述各“体”来弥纶群言的。

在刘勰的时代，文笔之说已经蜂起，刘勰一方面接受了此说，一方面又同化了此说。从所谓“论文叙笔、则囿别区分”来看，刘勰认可此说，并以此为标准来囿别区分、结构篇章，先论有韵之文（《明诗》至《谐隐》十篇）后叙无韵之笔（《史传》至《书记》十篇）。但刘勰并未像萧统那样将无韵之笔排除在“文”外，而是将其置于大共名“文”下予以论之。文笔之别在他那里只是区分文类的一种工具，并不是文与非文的标尺。对刘勰而言，但凡“心之言”皆属人“文”，因此无论何种文体之文，亦都是《文心雕龙》要论说的对象。

事实上，《文心雕龙》对全体人文之论说也具体落实为对全部文体（原则上而言）的论说。“弥纶群言”正是《文心雕龙》的雄心所在，它的全部努力就是要告诉读者如何写各体文章或从事各种言述。为此，才有章学诚之赞叹：“《文心》体大而虑周，……《文心》笼罩群言。”[45]

B、总体文论与诸体文论的两度空间

《文心雕龙》举凡五十篇整，根据《文心雕龙·序志》所示通常被分为五大部分。比如刘大杰先生之《中国文学发展史》将之分为“序言”、“绪论”、“文体论”、“创作论”、“批评论”。王运熙先生和杨明先生的《魏晋南北朝文学批评史》将之分为：“论指导写作的总原则”、“论各体文章的性质、源流、体制和规格要求”、“泛论写作方法与技巧”、“杂论”、“自序”。上述区分各有所据，也各有其旨，但如此区分的眼光不外西方文学理论的范式和作者自

己的提示。其实，我们也可以尝试从另外的角度来看《文心雕龙》的结构空间，以此说明中国广义文论构架最初是如何在《文心雕龙》中加以定格的。

细察之，我们会发现，所谓“绪论”、“创作论”与“批评论”或“论指导写作的总原则”、“泛论写作方法与技巧”与“杂论”都不过是“总体文论”，亦即论述作为群言之“文”的通性、通则、通法。这些“通性”、“通则”、“通法”不是针对某一文体说的，它是群言之性，之则，之法。比如作为“道之文”的人文规定性决非仅“诗”有其性，“诏”也有其性，举凡三十五体均有其性，故而它是群言之共性。又如从作为“群言之祖”的“六经”中抽取的“六义”（“一则情深而不诡，二则风清而不杂，三则事信而不诞，四则义直而不回，五则体约而不芜，六则文丽而不淫”）不仅写“诗”要遵守，写“碑”也得遵守，它是众体群言必须遵守的通则。再比如在所谓创作论中涉及的谋篇构思、章句结构、修辞声韵等法也不只是对某一体而言的。至于所谓“批评论”与“杂论”也是泛论总体之“文”。在这些论述中，“文”是作为一个包笼各体的全称集合名称来设定的，尽管所论之通性、通则、通法对不同文体的针对性与偏重有所不同。

除了对作为总体的“文”进行一般泛论外，再就是对各体言述之“文”的具体考辨论说，这便是通常所谓的“文体论”。《文心雕龙》文体论的基本特征是面面俱到细分细说，在三十五体之各体之下还分出一些细目。这种不厌其烦的细分细说正是“弥纶群言”之“弥纶”之意。由于各文体均归属于总体之文，因而对各体之文的论说首先是基于那些通则通法的；其次又由于群言之祖分为“五经”，因此各体文章又各有其祖各有其源，故而又有自己的特殊法则与体制。

总之，文以体分——诸体文论；体以文合——总体文论；这便是《文心雕龙》广义文论最为基本的两度空间之关系。

C、依经论文与归本宗经

弥纶群言的《文心雕龙》在根本上假定了后世群言与圣人经典之间的祖传源流关系。所谓"论，说、辞、序，则《易》统其首，诏、策、章、奏，《书》发其源；赋、颂、歌、赞，则《诗》立其本；铭、诔、箴、祝，则《礼》总其端；纪、传、铭、檄，则《春秋》为根。""五经"乃"文章奥府"和"群言之祖。"

此外，《文心雕龙》又假定了圣人经典与道之文之间的同一性关系，所谓"道沿圣以垂文，圣因文而明道"。圣人经典作为道之文就是本真意义上的文，即群言之应当如此的典范。

因此，依经论文无论在形而上的角度还是形而下的角度都似乎是证据凿凿的。就形而上角度言，由于人文是道之文，因而要依道论文。但"道"常无形，隐而难见，它将自己显现为可见的圣人经文，因此，依经论文就是依道论文。就形而下的角度看，由于经典是群言之祖，溯源而论流在事实上是可行的。当然这一切都以预先的"假定"为前提，对此假定的反省请详见本文第六章。

其实，基于上述假定的文论方法在根本上乃是由刘勰先行的文论目的所决定的。在《序志》中，刘勰指责时文"去圣久远，文体解散，辞人爱奇，言贵浮诡，饰羽尚画，文绣鞶帨，离本弥甚，将遂讹滥。"为了纠正时弊，使偏离本源（经文）的后世群言返本归源，他才"搦笔和墨，乃始论文"。刘勰的这一文论目的实源于文统于经，经为文本的儒家定见。统文于经的儒家行为乃儒家以文治天下的信条所致。所谓以文治天下不外是以经治天下的一般说法而已，故刘勰有言："文章之用，实经典枝条"，魏文帝曹丕也尝言："盖文章，经国之大业，不朽之盛事"。为此，"以经论文"决

非刘勰个人的偶然之举，而是儒家维护经、文二位一体的道统所致。正因为如此，以经论文就必是一种无所不该的包囊所有文章的论文方式，其要害在于以经范文，准确地说，以经规范天下所有的群言。就此而言，在儒家文论的目的与方法逻辑上，它也必是体大而备周，笼罩群言的广义之文论，不能设想某一言述或文体的存在合法性与正当性在"经义"之外。

二、作为共名与专名的"文"：广义文论与狭义文论

A、文论之广义与狭义

十分显然，在《文心雕龙》中泛指群言的"文"是一个包笼所有言述的"大共名"，这个大共名乃是《文心雕龙》文论之基本视野。在此视野中，刘勰将所有的言述统一在"人文"和"心之言"这两大最普遍也最宽泛的规定之中，以至于他对同时代的文笔之分也化而解之，并为己所用。其如近人章炳麟所言："自晋之后，始有文笔之分，《文心雕龙》云：'今之常言，有文有笔，有韵者文也，无韵者笔也。'然《雕龙》所论列者，艺文之属，一切并包，是则文笔分科，只存时论，固未尝以此为界也。"[42]

在大共名"文"下泛论群言乃是中国古代广义文论的基本样式，此一传统自刘勰《文心雕龙》始，历千年而不变，直到近代，我们还能在章炳麟的《国故论衡·文学总略》中看到它最直接的表达："文学者，以有文字箸于竹帛，故谓之文；论其法式，谓之文学"。在此，"文"指一切书面言述，"文学"指论说一切书面言述之法式的学问。对章炳麟而言，《文心雕龙》当然是真资格的"文学"，如此之"文学"正是我所谓的"广义文论"。

问题在于，在中国古代文论史上，还有一种可名之为"狭义文论"的传统，这一传统似乎也首开于刘勰所处的时代，其标志

就是“文笔之辨”。文笔之辨的关键不在于大共名“文”之内的分科，而是文与非文的分界。

从现存文献看，最先明确表述这一意识的是齐梁人沈约。在《宋书·谢灵运传论》中，沈约有一段名言。兹录于下：

> 夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜，欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异，妙达此旨，始可言文。至于先士茂制，讽高历赏，子建函京之作，仲宣霸岸之篇，子荆零雨之章，正长朔风之句，并直举胸情，非傍诗史，正以音律调韵，取高前式。自骚人以来，此秘未睹。（二句《文选》作：“自灵均以来，多历年代，虽文体稍精，而此秘未睹。”）至于高言妙句，音韵天成，皆暗与理合，匪由思至。张、蔡、曹、王，曾无先觉；潘、陆、谢、颜，去之弥远。世之知音者，有以得之，知此言之非谬。如曰不然，请待来哲。[43]

这段话有三大要点值得注意：1. 沈约认为只有那种讲究音律、合于音律的言述，才佩称之为“文”。就此，他将“文”的边界缩小为“一部分特殊的言述”，而非“群言”。故而，“文”不再是大共名，而是一个“专名”。2. 沈约认为使言成其为文的因素是言语内在的音律结构，对此结构的意识有自觉和不自觉之分，他认为在他之前，“此秘未睹”，“曾无先觉”，那些“高言妙句，音韵天成”之“文”，“皆暗与理合，匪由思至”。3. 沈约认为只有“妙达此旨”，洞察此秘者，才有资格言“文”。

有关汉语表达之音律的意识在中国古代萌发甚早，早在三国时代就有孙炎作《尔雅音义》，初创反切之说，李登作《声类》，

以宫、商、角、徵、羽分韵。自此，对“韵”的意识愈来愈强，以至于许多人开始以有韵无韵来区分不同的言述类型，故而有了东晋以来的“文笔之辨”。不过，一般文笔之辨还只是以“韵”为区分不同文类的外在标志罢了，大多数人并没有意识到“韵”是使“文”成其为“文”的决定性因素。沈约最初以明确的表述确定了“依韵论文”的立场，并确立了就言述的声律结构论说“文性”的思路，从而为后世狭义文论奠定了立论的基础。事实上，后世之狭义文论也大体不出其右。

沈约之声律论就言述之声音结构立论，故而他避开了言述之“义理”而首创仅就言述本身的形式结构论说“文性”的思路。

最先沿此思路选文定篇以成《文选》者是梁昭明太子萧统。萧统在《文选序》中将“事出于沈思，义归于翰藻”作为选文定篇的标准，并明确将经子史排除在“文”外。依萧统之见：“若夫姬公之籍，孔父之书，与日月俱悬，鬼神争奥，孝敬之准式，人伦之师友，岂可重以芟夷，加以剪截。老庄之作，管、孟之流，盖以立意为宗，不以能文为本；今之所撰，又以略诸。……所谓坐狙丘，议稷下，仲连之却秦军，食其之下齐国，留侯之发八难，曲逆之吐六步，盖乃事美一时，语流千载，概见坟籍，旁出子史，若斯之流，又亦繁博；虽传之简牍，而事异篇章；今之所集，亦所不取。至于记事之史，系年之书，所以褒贬是非，纪别异同；方之篇翰，亦已不同。”[44]十分显然，萧统之不选经子史乃在于它们或“不以能文为主”，或“事异篇章”，或不同于“篇翰”，只有那“事出于沈思，义归于翰藻”，“以能文为主”的“篇章”、“篇翰”才是真正意义上的“文”。

鲁迅曾这样谈到《文选》，“凡是对于文术自有主张的作家，他所赖以发表和流布自己的主张的手段，倒并不在作《文心》、

《诗品》、《诗话》，而在出集选本，选本可以借古人的文章，寓自己的意见，博览群籍，采其合于自己意见的为一集，一法也，如《文选》是。"[45]《文选》不仅以"选"的方式表达了自己的意见，也以《文选序》的方式明确道出了自己的意见，对中国古代文论史而言，就是提出了"在群言中如何就文与非文进行划界"的意见。

对此，最能心领神会者是清人阮元。阮元说："昭明所选，名之曰文，盖必文而后选也，非文则不选也。经也，子也，史也，皆不可专名之为文也。故昭明《文选序》后三段特明其不选之故，必沈思翰藻，始名之为文，始以入选也。"[46]在中国古代文论史上，阮元对狭义之"文"的论说最为深入且意味深长，可惜一直不曾引起真正的注意。

从大的思路上看，阮元承沈约与萧统之说，就声韵翰藻论文，但阮元对声韵翰藻的理解却大大超过前人。

就上引文字来看，阮元明确地将"文"看作是与"经"、"子"、"史"不同的"专名"。在同一篇文章中，阮元说："凡说经讲学者皆经派也，传志记事皆史派也，立意为宗皆子派也，惟沈思翰藻乃可名之为文也"。[47]换句话说，说经讲学之言述曰"经"，传志记事之言述曰"史"，立意为宗之言述曰"子"，沈思翰藻之言述曰"文"。显然，对阮元来说，"文"只是一类特殊言述之"专名"。这使我们想到近代西方有关神学、历史、哲学、文学的言述分类，尽管它们是多么的不同。

更值得注意的是，阮元深入阐说了"韵"这个概念，还提出了"比偶成文"之说，并据此清理了中国历史上作为专名的"文"的意识史，以及"文"的写作史。

在《文韵说》中，阮元指出："梁时恒言所谓韵者，指押脚韵，亦兼谓章句中之音韵，即古人所言之宫羽，今人所言之平仄也。"

“昭明所选不押韵脚之文，本皆奇偶相生有声音者，所谓韵也。”“韵者即声音也，声音即文也。”就此，阮元将“韵”这一概念从狭义的押脚韵扩大到章句中的平仄和奇偶相生。即扩大到整个言述的声韵结构，他认为这种声韵结构使言成文。

除了言述声韵结构，还有“比偶”结构也是使言成文的关键因素。在《文言说》中，阮元说《文言》之为文：

> 不但多用韵，抑且多用偶，即如“乐行忧违”，偶也；“长人合礼”，偶也；“和义干事”，偶也；“庸言庸行”，偶也；“闲邪善世”，偶也；“进德修业”，偶也；“知至知终”，偶也；“上位下位”，偶也；“同声同气”，偶也；“水湿火燥”，偶也；“云龙风虎”，偶也；“本天本地”，偶也；“无位无民”，偶也；“勿用在田”，偶也；“潜藏文明”，偶也；“道革位德”，偶也；“偕极天则”，偶也；“隐见行成”，偶也；“学聚问辩”，偶也；“宽居仁行”，偶也；“合德合明，合序合吉凶”，偶也；“先天后天”，偶也；“存亡得丧”，偶也；“余庆余殃”，偶也；“直内方外”，偶也；“通理居骨”，偶也；凡偶，皆文也。于物两色相偶而交错之，乃得名曰文，文即象其形也。（原注：《考工记》曰：“青与白谓之文，赤与黄谓之章”。《说文》曰：“文，错画也，象交文。”）
>
> 然则千古之文，莫大于孔子之言《易》。孔子以用韵比偶之法，错综其言而自名曰“文”。[48]

借孔子之名，阮元宣称“文”之为“文”就是“以用韵比偶之法，错综其言，”而不是随心所欲地错综其言，因此，后者之言不堪称“文”。

本世纪初的俄国文学理论家和语言学家雅各布森曾指出："文学科学的对象不是文学，而是'文学性'，也就是使一部作品成为文学作品的东西。不过直到现在我们还是可以把文学史家比作一名警察，他要逮捕某个人，可能把凡是在房间里遇到的人，甚至从旁边街上经过的人都抓了起来"。[59]像警察一样的文学史家之所以将无论什么作品都当作文学作品纳入文学史，是因为他们不知道何为文学作品，即他们不知道选择的标准，这标准就是使作品成为文学作品的东西：文学性。

雅各布森认为，"文学性"的要素不在作品内容之中而在语言形式的结构关系之中，构成文学性的主要语言结构就是特殊的音律结构和对等结构，这两大结构使读者（听者）忽略语义内容转而注意到语言本身的美。这便是文学作品（文学言述）区别于一切非文学作品（非文学言述）的地方，也就是那使作品成为文学作品的东西。

其实自沈约、萧统到阮元，他们都在探讨那使言成文的"文性"因素，尤其是阮元之论与雅氏之说何其相似乃尔！其实，深入比较阮雅之说以看中国形式主义文论与西方形式主义文学理论之同一与差异，并由此引出一些富有启发性的问题，当是一个重要论题。

回到前面的话题，再看阮元是如何依据"用韵比偶"而清理中国历史上作为专名的"文"之意识以及"文"之写作史的。

阮元认为中国思想史上有关"文"的专名意识最早发端于孔子《文言》。阮元曰："凡以言语著之简策，不必以文为本者，皆经也，史也，子也。言必有文，专名之曰文者，自孔子《易·文言》始"。[60]"孔子于《乾》《坤》之言，自名曰'文'，此千古文章之祖也"。阮元认为从孔子《文言》即可看出孔子对言与文的区分，言

不一定就是文，只有以文为本之言才是文。在《文言说》的注中，阮元说："《说文》曰：'词，意内言外也'。盖词亦言也，非文也。《文言》曰：'修辞立其诚'。《说文》曰：'修，饰也'。词之饰者，乃得为文，不得以词即文也"。[51] 所谓词之饰者，即《文言》中的用韵比偶。在《文韵说》中阮元进一步说："不特《文言》也；《文言》之后，以时代相次，则及于子夏之《诗大序》。序曰：'情发于声，声成文谓之音。'又曰：'主文而谲谏'。又曰：'长言之不足，则嗟叹之'，郑康成曰：'声谓宫、商、角、徵、羽也。声成文者，宫商上下相应；主文，主与乐之宫商相应也'。此子夏直指《诗》之声音而谓之文也，不指翰藻，然则孔子《文言》之义益明矣"。[52]

阮元之论是直接针对沈约而发的。沈约认为上古文章虽有"高言妙句，音韵天成"，但作文者并不知道"韵"是文的决定因素，"皆暗与理合，匪由思至"，直到他才洞察此"秘"。对此，阮元不以为然，他认为早在孔子那里，此秘已现。"由此推之，知自古圣贤属文时，亦皆有意匠矣。然则此法肇开于孔子，而文人沿之，休文谓'灵均以来，此秘未睹'，正所谓文人相轻者矣。"[53]

对自古以来为"文"就注意用韵比偶的历史因素，阮元也有一番解释：

> 古人无笔砚纸墨之便，往往铸金刻石，始传久远；其著之简策者，亦有漆书刀削之劳；非如今人下笔千言，言事甚易也。许氏《说文》："直言曰言，论难曰语"。《左传》曰："言之无文，行之不远"，此何也？古人以简策传事者少，以口舌传事者多；以目治事者少，以口耳治事者多。故同为一言，转相告语，必有愆误。（原注：《说文》："言，从口从辛；辛，愆也。"）是必寡其词，协其音，以文其言，使人易于记诵，无能

增改，且无方言俗语杂于其间，始能达意，始能行远。此孔子于《易》所以著《文言》之篇也。古人歌、诗、箴、铭、谚语，凡有韵之文，皆此道也。《尔雅·释训》，主于训蒙，"子子孙孙"以下，用韵者二十条，亦此道也。[54]

阮元的解释是有说服力的，其实，由于人类文字初始时期的历史限制，不独汉语表达，其他各种语言的表达也大多是韵文，但阮元并不清楚，这种历史原因(便于记忆口传)并不就是用韵何以使言成文的自明依据，更不是在历史条件发生变化后的今天何以要用韵比偶以成文的理由。因为用韵比偶之能"使言成文"乃在于它能使"文"成为一种特殊言述，这种言述具有特殊的功能，至少在雅各布森看来它能导致能指与所指的分离而自指能指本身，从而使人注意到语言形式结构自身的存在与美。也恰恰是在此一度，可见自沈约、萧统到阮元的中国古代狭义文论的限度，他们只是敏感到一个事实，但对这个事实缺乏学理上的理解。不过，对中国古代长期由广义文论一统天下的局面而言，敏感到此一事实，且有力地陈述这一事实，至少使那一统天下的"一统"不那么一统了。

除了"文笔之分"而导致的狭义文论外，还有唐以降因"诗文之分"而导致的狭义文论。与"诗"对举的"文"是指无韵的散文，大体同于文笔之分中的"笔"，但诗文对举中的"诗"则不全等于文笔对举的"文"，因为后者不仅指诗还指赋、骈文等韵文。因此，由诗文之分而导致的狭义文论主要是一种散文论，这种散文论大体不出广义文论之视野，故与我们的论题关系不大。在诗文之分中突出发展的诗论大有相对独立的态势，但它始终还是一种文体论，因为"诗"的概念并未像西方诗学之广义的诗那样包括

史诗、戏剧诗与抒情诗，在中国古代，诗论、词论、曲论、小说论的界限是十分清楚的，它们最多被统摄在广义的文论中。

B、广义文论何以成为主流正统？

不管怎么说，在中国几千年的文论史上，狭义文论始终被排挤，被贬抑，且始终处在晦暗不明的边缘，得不到充分的发展。究其原因，大体有三：一是中国古代由儒家“依经论文”的意识形态确立的“尊经、贵文”之二位一体的正统权威观念的非难与压制；二是中国古代文人喜好无所不包、宏论天下的传统；三是狭义文论自身推论上的偏狭。

刘师培在《文说》中曾指出：“三代之时，一字数用，凡礼乐、法制、威仪、言辞，古籍所载，咸谓之文。”[55]为此，以三代为尚的儒家先圣一开始就力倡贵文。《文心雕龙·征圣》中谈到三种贵文之征：“先王圣化，布在方册；夫子风采，溢于格言。是以远称唐世，则焕乎为盛；近褒周代，则郁哉可从。此政化贵文之征也。郑伯入陈，以文辞为功；宋置折俎，以多文举礼。此事迹贵文之征也。褒美子产，则云：言以足志，文以足言。泛论君子，则云：‘情欲信，辞欲巧。’此修身贵文之征也。”

儒家所贵之“文”虽含义宽泛，但自先秦以降则主要指的是孔子整理的“六经”。在《论语·学而》中，“子曰：‘弟子入则孝，出则悌，谨而信，泛爱众，而亲仁。行有余力，则以学文。’”东汉马融注曰：“文者，古之遗文。”据说古之遗文因年代久远，杂乱无章，孔子对此加以整理，汇编成册，名曰：《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》，后世尊为“六经”。据东汉桓谭《新论》所载：“孔子以四科教士”。“四科”即《论语·先进》中提到的“德行”、“言语”、“政事”与“文学”，擅长于“文学”的孔子门人是子游与子夏。东汉徐防疏云：“经书礼乐，定自孔子；发明章句，始于子夏。”[56]可见

作为四科之一的"文学"之"文"乃孔子所定的"诗书礼乐"、"文学"则是"发明章句"的"经学"。这种见地历战国而秦汉，渐成共识。"文学"之"文"指"经"，"文学"指"经学"，"文学之士"乃"经学之士"。[57]尽管在西汉"经学"日盛之后取"文学"而代之，"文学"也别有指义，但"经"是原初之文和典范之文的意识则作为一种不移的传统在儒家中保存了下来。

经与文这种特殊的关系意识深深地影响到中国古代广义文论和狭义文论的地位。

在儒家预设的逻辑上，孔子编定的"六经"既是上古所有言述之"文"的代表，是真资格的言述之"文"，又是"群言之祖"，那么，在此祖传一脉上，后世之群言也是当然的"文"，至少在血统上如此，因此，"文"不可能只指一部分言述。其次，祖承经典之文的后世群言之文，其本质在经文那里得到一种工具性的基本规定：由于先圣经文旨在传达彰显天道神理以及相关的心态，因此后世群言则应该或明理载道，或言志抒情。再次，后世由"经"指述的那些典籍最初叫"文"，因此，在儒家逻辑上，是"经"先因"文"之名而贵，"文"后因"经"之名而贵，贵文贵经在儒家那里是一回事。不过，对后世儒家而言，主要还是因为文是经或文源于经而贵文，因此，"文"不单指述源自经典的群言，还指述一种从"经"那里分享的价值。

狭义文论之不能被儒家正统所容也主要在相关的三个方面冒犯了儒家逻辑。

其一，狭义文论以一部分言述为"文"，这有悖于儒家文论在逻辑上贯彻六经是后世群言之祖的断言。如果六经是真资格的文，就没有理由说由此派生的后世群言哪一部分是文，哪一部分不是文，事实上，在儒家广义文论中，没有文与非文之分，只有好

文和坏文之别。

其二，狭义文论以"用韵比偶"的纯语言形式结构论文，这更是大悖于儒家文论对文的工具性规定，这方面遇到责难最多。与沈约、萧统同时代的裴子野就愤而指责时文之所尚"摈落六艺，吟咏情性。学者以博依为急务，谓章句为专鲁。淫文破典，斐尔为功，无被于管弦，非止乎礼义。"[58]唐陈子昂叹曰："文章道弊五百年矣，……仆尝暇时观齐、梁间诗，彩丽竞繁，而兴寄都绝。"[59]不过，给狭义文论予以根本性打击的是唐代古文运动，正如阮元所言："其间转变，实在昌黎。"[60]韩愈以激烈的文字责难六朝骈丽之文有背文以明道之文统。自韩以降的唐宋八大家力倡复兴古文，以散体文字为文，由此恢复明道达意的儒家文统。故而阮元说："自唐宋韩、苏诸大家，以奇偶相生之文，为八代之衰而矫之，于是昭明所不选者，反皆为诸家所取。"[61]经唐宋复古运动后，儒家正统文论之地位已如铁铸，以古文为"文"的风尚再难移易。在儒家意识形态的专制之下，几乎无人再敢以韵论文了。所谓"千年坠绪，无人敢言，偶一论之，闻者掩耳。"[62]在沉默千余年后，阮元冒天下之大不韪，重提"千年坠绪"，但很快就遭到了围攻，仍不成气候。关于唐以后一系列古文运动对中国古代文论的影响尚需重新审视。

其三，狭义文论按自己的标准将"经史子"排除在"文"之外，说"经史子"不是"文"，这更是大背于儒家贵文的传统。因为对儒家说经史子不是文，等于说经史子并不尊贵，将经史子排除在"文选"之外，等于置"经史子"于"唯务吟咏"的诗赋等小品之下，这是万万不可的。

以上所述，我以为是中国古代狭义文论无法生根发展的根本原因。

除此之外，还有中国文人思想习惯的影响。中国文人喜欢周而全，笼而统之，无所不包的一概而论。黄侃在谈到文分骈散时说："文之有骈俪，因于自然，不以一时一人之言而遂废。然奇偶之用，变化无方；文质之宜，所施各别。或鉴于对偶之末流，遂谓骈文为下格；或惩于俗流之姿肆，遂谓非骈体不得名文。斯皆拘滞于一隅，非闳通之论也。"在谈到文笔之分时，黄侃又说："与其屏笔于文外，而文域狭隘，曷若合笔于文中，而文囿恢复。屏笔于文外，则与之对垒，而徒启斗争，合笔于文中，则驱于一途而可施鞭策。""就永明以后而论，但以合声律者为文，不合声律为笔，则古今文章称笔不称文者太众，欲以尊文，而反令文体狭隘。"[63]黄侃之说最能代表国人中庸周全的思维习惯，这种圆通周备之说似乎永远有理，但却于思想是最大的障碍，于真理是最大的遮蔽。其实，在文笔之分，骈散之分那表面的狭隘之下潜藏着某种深刻的思想种子，因为文笔骈散之分既可以是偏狭的文体之分，又可以是"文性"与"非文性"之区分，而从表面的文体之分剥离出文性之分的问题本当是中国文论深入一步的契机，但可惜周全论者只知其一不知其二。

最后，狭义文论在中国古代终成末流而发育不全还有它自身的问题。这问题之所在主要有二：1. 以韵论文的形式主义倾向使文论之眼界太过偏狭（这也是西方形式主义文学理论的毛病），不足以敞开"文性"之丰富的内涵与意义，因而在经世致用的广义文论攻击下，学理上也难以立足。2. 立论者并未真正把握问题本身，将"文性"的问题混同于文体的问题，导致了以文体划界确定文与非文的种种弊端与矛盾（比如极端的后果：仅以骈体文为"文"），为攻击者留下口实。章炳麟在《文学总略》中对《文选》矛盾的分析可以为证。

尽管如此，狭义文论仍是中国古代文论中不可或缺的结构性组成部分，对它的意识使我们对作为中国古代文论之正统主流的广义文论的理解有了更为广阔的视野。就此，我们才得以真正理解刘勰《文心雕龙》何以对其时的文笔之分"只存时论，因未尝以此为界也，"其最深的根源不在别处，就在刘勰坚持的儒家依经论文的立场之中。同时也才会对所谓"体大虑周"、"笼罩群言"之说的内在价值判断提出置疑，也许正因为如此，它取消了另一种文论之可能，而这另一种文论恰恰别有一番价值。

第三节　文论与诗学的不可通约性

将"文论"看做"文学理论"之简称从而等同于"诗学"这一流俗之见以其貌似的自明性使人们难以置疑，然而"貌似"毕竟是貌似，而且这种貌似引起的思想学术后果不可小视，因此，对两者的区分乃是对之加以比较研究的基础。

一、核心概念及研究对象之不同

从上述分析可见，中国古代广义文论的研究对象是作为群言的"文"，由"文"指述的概念大致与西语"文学"(Liteature)之广义对等，但广义的 Literature 并非西方文学理论的对象，西方文学理论的对象是狭义的 literature 或 fine literature（美的文学）。狭义的 literature 指一部分以审美为目标的言述文本，它主要有诗歌、戏剧、小说三大样式，而中国古代广义文论之"文"则指一切言述文本。

再看中国古代狭义文论的研究对象。中国古代狭义文论之

“文”既不同于西方广义之 Litreature，也不同于狭义的 Literature。就文笔之分的狭义文论之“文”看，它主要指讲究用韵比偶，以语言形式结构之审美为目标的一部分言述文本，就诗文之分的狭义文论之“文”看，它又等于文笔之分中的无韵之笔。而在西方，文学与非文学、诗与非诗的区别不在于用韵与否，这一点自亚里士多德以来就得到了强调。对亚氏来说，区别诗与非诗的标准是“摹仿”与否，对近代以来的文学理论家来说，区别文学与非文学的标准是“审美”与否，而“审美”在此绝不是仅从纯语言形式结构上来考虑的。应该说，就文笔之分而言的中国狭义文论与西方 20 世纪的形式主义文论有某种内在的一致性，但值得注意的是，从纯语言形式结构上理解“文学性”的问题是从俄国形式主义才开始的，而且这一思路也并不代表西方文学理论之主流。至于就诗文之分而言的中国狭义文论，离西方文学理论更远。此外，无论哪一种中国狭义文论在中国古代文论史上也只是星火一点，不仅自身发展不充分，且始终居于异端之边缘。

再看中国古代诗论。中国古代诗论之“诗”一指《诗经》，二指一部分诗体韵文，这部分韵文主要指抒情诗。西方诗学中的“诗”(poetry)有广义和狭义之分，广义之“诗”包括史诗、戏剧诗与抒情诗，它与后世狭义之“文学”(literature)概念大体相当：史诗→小说，戏剧诗→戏剧、抒情诗→诗。狭义之“诗”则指与小说、戏剧并列的“诗”(抒情诗)。中国古代诗论中的“诗”大体等同于西方诗学中狭义的诗。不过，值得注意的是，中国古代诗论与西方狭义诗论的潜在论域空间是不一样的，因此对“诗”的理解路数也大不一样。西方诗学(文学理论)对狭义之“诗”的理解是从属于广义之诗或狭义文学的一般理论，并在广义诗学或狭义文学理论的空间结构中来进行的。中国古代诗论对“诗”的理解要

么从属于广义文论，将诗作为一个文类来加以理解，典型者如《文心雕龙》；要么与诗文之分中的狭义文论对举，成为相对独立的研究领域。

此外，古代汉语语境中使用的“文学”概念既不同于狭义之“Literature”，也不同于广义之“Literature”，因为古代汉语语境中的“文学”始终指一种“学”，一种有关某些言述文本之“学”，而非言述文本本身，因此，中国古代文论从没有以古代汉语语境中的“文学”为自己的论说对象，当然更没有以现代汉语语境中的“文学”为自己的论说对象。

二、论域空间与概念语境之不同

不同研究对象的设定实际上已预设了特定的论域空间与概念语境。

西方诗学（文学理论）对其研究对象的设定是在一系列分类区别中进行的，因而它建构了多层次的论域空间。首先，西方诗学（文学理论）研究的诗（文学）指的是一门艺术，因而它与一般艺术概念之间有一种从属性关系空间。在此，诗学（文学理论）是作为艺术学的一部分来加以设定的，诗（文学）的本质取决于它的艺术属性，因此，对艺术的一般思考制约着诗学（文学理论）的逻辑前提。这一特征在亚里士多德的《诗学》，黑格尔的《美学》（《艺术哲学》）和韦勒克的《文学理论》中都十分突出。正因为如此，诗（文学）与一般艺术的关系乃是诗学（文学理论）入思的基本依据。

其次，诗学（文学理论）研究的诗（文学）指的是一门特殊的艺术，因而它与别的艺术门类（造型艺术、音乐）之间有一种并列性空间关系。一方面各艺术门类在本质上同属于“艺术”而具有

最一般的艺术性，另一方面各艺术门类在特征上归于不同的艺术种类而具有特殊的艺术性。诗（文学）区别于其他艺术门类之主要标志是其艺术媒介：语言，因而，诗（文学）是作为语言艺术来思考的。对艺术门类的差异性思考乃是诗学（文学理论）确立诗（文学）之艺术特征的基本方式。

再次，作为语言艺术的诗（文学）又是一套艺术语言，因此，诗（文学）的问题又从属于一般语言学的问题。诗（文学）与一般语言概念之间有一种从属性关系，与别的语言现象之间有一种并列性的种差关系，因此，诗（文学）的问题既要受制于一般语言学的研究，比如古代诗学常常与一般语法学和修辞学搅在一起；又不同于一般语言学的研究，它必须借助艺术学的视野来区别诗性言述与非诗性言述，从而将诗（文学）作为一部分特殊的、具有艺术性的言述来加以研究。因此，西方诗学与文学理论的论域空间乃是在一般艺术学和一般语言学的交叉点上来划定自己的论域空间的。这样一来，诗（文学）一方面在艺术学的范围内与一般艺术概念之间形成垂直的从属关系，另一方面在与别的门类艺术概念（造型艺术、音乐）之间形成水平的差异性关系，这些关系的相互限制构成西方诗学（文学理论）可能的入思空间。

相比之下，中国古代文论对其研究对象的设定并没有进行如此细密的区分，因而其论域空间是相对阔大而无所不包的。从大体上看，中国古代文论的研究对象是在两度区分的基础上确立起来的。首先，中国古代文论将自己的研究对象设定为道之文的一种：人文，从而它与一般"道之文"的概念之间有一种垂直的形而上从属性关系。在此，"文"是纳入无所不包的宇宙自然的总体文象中来加以思考的，因而"文论"是总体宇宙自然道论的一部分，对"道"以及"道之文"的一般思考在根本上规定着文论的

思想前提。同时由于"天人合一"的主导信念之规约，人文与天文、地文、物文之间的并列性关系又主要是从同一性上来理解的，因此，人文与天文，地文、物文之间的自然比附成为理解人文的基本思想方法。在此，特别值得注意的是，与西方诗学相比，中国文论从来就没有纳入艺术论的视野。"艺"(技)在中国古代是一个十分卑下的概念，完全不可与"文"同日而语。不齿于某人之文常谓之曰"雕虫小技"。在中国，文与道之关系是最为基本的文论论域，文与艺的关系则总在此之外。此外，在中国古代也没有一个类似西方的、最一般的艺术概念，即包括诗、造型艺术、音乐在内的艺术概念。所谓"技"、"艺"这些概念大体近于我们现在说的工艺。当然，在西方也很难见到在人文与地文、天文、物文之同一性关系上比附论文的思路，所谓"文学摹仿自然"和"据依自然而论文"大约是两回事。更何况，西语之"自然"也不同于地文、天文、物文背后的"道"。

其次，中国古代文论(作为主流的广义文论)是从已然自在的诸文体的集合上来设定"人文"之外延的，因此，中国古代(广义)文论并没有像西方文学理论那样将一部分艺术的言述(艺术的文学)独立出来作为自己的研究对象，从而在文学、哲学、科学、历史诸言述样式之间建构一种差异性关系，而是"弥纶群言"，以诸文体自然形成的差异性关系为立论的基础，因此，诸文体的历史性差异关系空间是中国古代文论的另一基本论域。值得注意的是，中国古代文论在认可既有的诸文体差异的基础上，并没有以抽象的方式进行归类区分，从而未能在总体的大共名"文"和具体文体之名"诗"、"赋"、"词"、"铭"、"箴"……之间形成居中的抽象类别之名。这种状况有点像一个三角形，三角形的顶点是大共名"文"，三角形的底边是具体的文体之名，这些具体的

文体在原则上是可以被“文”这一大共名包括净尽的，尽管具体的文体之名会无限增多。这种无所不包的三角形是中国文论的另一空间。相比之下，西方文学理论则在这三角形中对处于底部的诸文体进行了抽象归类，选出具有文学性的一部分文体来研究，从而形成了大共名或广义“文学”之下的狭义“文学”概念，在狭义“文学”概念之下又形成了小说、戏剧、诗歌或叙事文学、戏剧文学和抒情文学的概念，这些概念又是对一部分文体的分类抽象。对语言艺术进行理论抽象的分类思考是西方文学理论的主旨所在，因此，文学性、叙事性、戏剧性、抒情性等问题成为其核心；而中国文论则要么对大共名“文”进行形而上的玄思，要么对已然在此的各体之文进行具体的历史考辨与经验归纳，因此，它主要由总体文论和诸体文论这两极构成，而所谓文学性、叙事性、戏剧性、抒情性这些问题则从未进入其视野。

正因为如此，那些在现代汉语语境中翻译过来的西语语词其概念内涵与中国古汉语中的概念内涵往往相去很远，比如由“诗”这一汉语语词翻译的狭义的“poetry”。在西语中（包括在现代汉语语境中），poetry 的概念内涵是在这样一些复杂的关系结构中确立起来的，亦即：诗（poetry）与一般造型艺术以及各艺术门类的关系结构，诗与一般语言活动以及各言述样式的关系结构，诗与别的文学样式的关系结构。而在古汉语语境中，我们对“诗”这一概念的理解是在其与总体的“文”的关系中，与别的文体的同一差异关系中，此外还在与道的关系中来进行的。现代语言学告诉我们，语词概念是在一种结构性的差异关系中确定起来的，因此，不同的差异关系域自然会铸造不同的概念。值得注意的是：有些现代汉语和古代汉语语词术语的书写同一性掩盖着概念语义的根本差异，对某些用来翻译西方概念的现代汉语

语词来说，它与其古代汉语的语词原形是同形而不同义的。更为重要的是，这不同之义绝不是该术语自身变化的结果，而是纯然外加的，现代汉语中的“文学理论”之“文学”一词即如此。

三、中国古代文学理论史写作之不妥

十分显然，中国现代有关“中国古代文学理论史”的写作是在现代汉语语境中进行的。这一事实表明，无论作者对“文学”一词的使用，还是读者对此一词的理解与聆听都以有关“文学”之特定的现代汉语语境为基础。

在现代汉语语境中使用的“文学”一词，其概念语义来源于西语 Literature 的概念语义，并且，这种概念语义基本上是从西方美学中吸取思想资源的。在此，西方美学视野中的 Literature 概念是现代汉语语境中“文学”概念的基本原型。这一点至少可以从两大现象中见出端倪。一是首发于王国维并经鲁迅得以强化的“文”观，二是沿此思路并从俄苏文学原理中移译过来的“文学”观。

从王国维对“文学”一词的使用看，其概念语义已明显来源于西方美学视野中的“Literature”概念。比如他对“文学”与“科学”以及别的一切“以利禄劝”的学问的区别，对“为文学而生活”的“专门之文学家”和“以文学为生活”的“职业的文学家”的区别，在此区别中他将“Literature”的“独立自主性”语义移入“文学”。此外，他还将抒情的文学（诗词等）与叙事的文学（戏曲、小说、叙事诗、史诗等）划入“文学”，并将之与非文学的散文等区别开来。[64]

鲁迅在《魏晋风度及文章与药及酒的关系》一文中谈到曹魏时期文风之变以及曹丕的《典论・论文》时说：“他（曹丕）说赋不

必寓教训，反对当时那些寓训勉于诗赋的解，用近代文学眼光来看，曹丕的一个时代可说是'文学的自觉时代'，或如近代所说是为艺术而艺术（Art for Art's Sake）的一派。"[65]鲁迅在此提到的"近代文学眼光"以及"为艺术而艺术的一派"显然来于西方美学，且与王国维对"文学"的理解大体一致。当然，要指出的是，鲁迅本人并没有明确表示赞同这一"文学"观，但鲁迅之后，不少论及中国古代文学者，大多引述鲁迅这一段话，将魏晋时文学说成是"文学自觉的时代"，这种说法流布甚广，几成不争的"真理"。以肯定的美学态度，对鲁迅这段话的理解引述史强化了"文学"概念的美学语义。

至于从俄苏文学原理中移译的"文学"观虽一度以极端的方式反对为艺术而艺术的文学观，但在政治标准第一的后面仍有艺术标准第二的尾巴，而这一尾巴中的"艺术"之内涵仍来源于西方美学（比如形象性、愉悦性、虚构性等）。并且，在文革之后由于美学一度之复兴，在美学的视野中对"文学"的语义进行阐说更是一种几乎被公认的新传统，因此，在今天的文学批评与理论中，"审美的"这一形容词成为论说文学品质之最内在的限定词。

在此，我不想对"美学视野"本身谈什么，我想指出的只是：现代汉语语境中的"文学"概念是在西方美学视野中形成的，这种"美学"（Aesthetics）仍然是地道西方的东西，所谓美学视野也不能等同于中国的审美传统。

在西方美学视野中用"文学"一词对"Literature"的翻译，其概念语义就不可能是广义的"Literature"，而只能是狭义的"Literature"，它指的是一种具有虚构性、想像性、形象性、审美性的特殊文本言述，其外延包括叙事文学（小说），戏剧文学（戏剧）与抒情文学（诗与艺术散文）。

就此而言，现代汉语中的“文学”概念既不同于古代汉语语境中的广义狭义之“文”，也不同于古代汉语语境中的“诗”，更不同于古代汉语语境中的“文学”。

因此，“中国古代文学理论史”的写作在既有的现代汉语语境中至少会造成双重假象：其一，仿佛中国古代有一种“文学理论”，即有一种西方式的文学意识和理论，这种意识和理论可以从古代文论、诗论、词论、曲论、小说论中抽取出来；其二，仿佛古代汉语中的文学一词与现代汉语中的文学一词有某种渊源关系，仿佛后者的语义是从前者派生出来的，就像别的语词之语义的自然演变一样。

其实，中国古代并没有现代汉语语境中的“文学”意识，现代汉语语境中的“文学”之语义又绝非古代汉语语境中“文学”语义的自然演变。现代汉语语境中的文学意识完全是外来的，它指的是在前述的艺术学和语言学诸关系结构中对一种特殊的语言艺术的意识，西方文学理论史是这一意识的发生与发展史。十分显然，中国古代并没有这种意识，更谈不上有表现这一意识的理论。中国古代对言述文本现象的思考是由“文”、“诗”、“赋”这样一些语词所指述的意识来标志的。

此外，从现代汉语语境中看已有的“中国古代文学理论史”之写作，“文学”这一现代汉语概念是用来统摄古代汉语语境中的“文”、“诗”、“赋”……等等概念的，而事实上，这种统摄是不可能的，因此，这种写作常常名不符实，其名是“文学理论史”，其实则是文论史和诗论（以及别的文体论）史的大拼盘。

在此，有一思想误区须顺便提及，在西学东渐和西方中心主义的笼罩下，一个潜在的思想逻辑是：凡西方的即合理的，凡合理的即普遍的，凡普遍的即善的。其实，“文学理论”只是西方特

定历史时期的思想样式，它并不具有普遍性，并且它在20世纪已经面临"终结"之危机。在今天我们反省这一问题，就是要还"文学理论"(theory of literature)以自身的历史性和特殊性限度，如此，中国古代文论的历史才能真正向我们敞开。

其实，中国有自己特殊的"文论"史而没有"文学理论"史并不就是一件坏事，当然，也并不就是一件好事，是好是坏必须等事情本身向我们显露之后，方有评说的基础。

问题是：事实的显露必得有适当的言路，中国先哲有言，名不正则言不顺，西方哲人也说，语言是存在之家园。其实，一旦我们将"中国古代文学理论史"正名为"中国古代文论史"，其言路之广、之畅、之正足以令人惊叹。

一个值得注意的现象是，在现代汉语语境中，一部分汉语语词因其概念语义彻底"现代化"而徒具汉语之外形，比如"文学"一词；但仍有大量汉语语词在"现代化"之外保留着古代汉语中的基本语义，比如"文"、"诗"、"赋"、"曲"等。这一现象说明，我们在现代汉语语境中仍能选择那些与古汉语相通的语词有效地进入古代意识。事实上，现代汉语语境中"文"此一词的广泛涵义仍可以统摄古代汉语语境中有关文本言述的所有思考，无论狭义之"文"还是广义之"文"，无论是诗还是赋，无论是曲还是词，是铭还是诔都在"文"内。因此，在现代汉语语境中以"中国古代文论史"来命名有关中国古代对文本言述的思考史，不仅可以沿语词之路返回古代意识，也可以沿语词之路沟通现代人对古代意识的理解，还可以名正言顺地展开中国文论特有的广阔空间，而不被有意无意地限制在"文学"(Literature)的叙述视野中，以至于过分突出"诗论中心"而删除别的文体论。

最后，须顺便一提的是，在现代汉语语境中不能写"中国古

代文学理论史”不等于说不能写“中国古代文学史”，因为前者意味着中国古代存在着现代(西方)文学意识，这与事实不符；后者只是意味着中国古代存在着由今天的“文学”概念所指述的言述文本现象，我们有权借用今天的概念意识去有选择地书写过去的言述艺术史，但我们无权将某种古人没有的意识强加给古人。

注　释：

[1]　希腊语词“tekhnē”十分难译，过去多译为“艺术”和“技术”，实为不妥，因为“艺术”和“技术”这两个现代概念是从“tekhnē”中分化出来的。用汉语语词“技艺”对译“tekhnē”稍好一点，至少可以强调其浑然不分性，但似不尽意。以下引文凡遇此词，一概统一为“技艺”。

[2]　荷马《伊利亚特》，人民文学出版社，1958年版，第35页。

[3]　转引自塔塔科维兹《古代美学》，中国社会科学出版社，1989年版，第54页。

[4]　荷马《奥德修纪》，上海译文出版社，1979年版，第91页。

[5]　同上，第10页。

[6]　转引自《古代美学》，第54页。

[7]　转引自《古代美学》，第124页。

[8]　贺拉斯《诗艺》，见《诗学、诗艺》，人民文学出版社，1988年版第153页。

[9]　希腊哲学引发的这种“转移”是西方“现代”得以可能的初始基础，尽管这种“转移”在中世纪一度中断，但文艺复兴承续且加以发展的正是这种“转移”所确定的理性精神，因之，西方现代社会又名之为“理性社会”。

[10]　亚里士多德《形而上学》，商务印书馆，1991年版，第2页。

[11]　同上，第136页。

[12]　转引自《古代美学》，第206页，

[13]　亚里士多德《形而上学》，第3页。

[14] 柏拉图《理想国》,商务印书馆,1995年版,第79页。

[15] 亚里士多德《诗学》,商务印书馆,1996年版,第58页。

[16] 同上,第81页,重点为笔者所加。

[17] 《诗学》原文为 Aristotlous Peri Poietikēs,"peri poietikes"作"关于诗的技艺"解,poiētikē 等于 poiētike tekhnē(诗的技艺)。请参见陈中梅译《诗学》第一章注1、注2。

[18][19][20] 亚里士多德《诗学》,第27页。

[21] 参见吉尔伯特、库恩《美学史》上卷,上海译文出版社,1989年版,第206页。

[22] 塔达基维奇《西方美学概念史》,学苑出版社,1990年版,第17页。

[23][24] 同上,第18页。

[25] 同上,第19—20页。

[26] 同上,第25页。

[27] "美学"(Aesthetika)源于希腊字 Aisthanomai(感觉、直感),它与 ratio(理性)相对。

[28][29] 韦勒克、沃伦《文学理论》,三联书店,1984年版,第7页、第8页。

[30] 参见吉尔伯特、库恩《美学史》上卷,第六、七、八、九章。

[31] 韦勒克《近代文学批评史》第一卷,上海译文出版社,1987年版,第1页。

[32] 韦勒克、沃伦《文学理论》,第13页。

[33] 转引自施塔格尔《诗学的基本概念》,中国社会科学出版社,1992年版,第1页。

[34] 玛尔霍兹《文艺史学与文艺科学》,长歌出版社,1976年版,第133—135页。

[35] 同上,135页,注意玛尔霍兹区分了"Literarwissenschaft"(文艺科学)与"Literaturwissenschaft"(文学科学),他以前者指对"狭义文学"的研究,后者指对广义文学的研究。但更为常见的用法是以后者指狭义文

学的研究。

[36] 德索依尔《美学与一般艺术科学》,转引自《西方美学概念史》第92页。

[37] 刘勰《文心雕龙》,漓江出版社,1985年版,第410页。

[38] 同上,第19-20页。

[39] 比如"观鸟兽之文……始作八卦。"(《易传·象传》)"刚柔交错,天文也;文明以止,人文也"。《易诗·象传》。

[40] 关于"人文"的多种语义可参见吴林伯先生《〈文心雕龙〉字义疏证》,武汉大学出版社1994年版,"文"条。吴先生说:"古汉语里的'文',亦谓之'章',《左传》襄公三十一年:'动作有文,言语有章'。'章'即'文'也,合而言之曰'文章'。《诗经·小雅·都人士》:'出言有章'。郑玄《笺》以'文章'训'章'。而'文章'的涵义甚众,或以自然形象为'文章',《周易·贲·彖》'观乎天文,以察时变'之'天文'是也;或以礼、乐法制为'文章',《荀子·非十二子》'欲然圣王之文章具焉'之'文章'是也;或经华丽为'文章'《论语、八佾》'周监于二代,郁郁乎文哉'之'文'章是也;或以威仪为'文章',《伦语·公冶长》'夫子之文章,可得而闻也'之'文章'是也;或以典籍为'文章',《论语·八佾》'夏礼吾能言之,杞不足征也,文献不足故也'之'文献',犹'文章',朱熹注谓'典籍'是也;或以字为'文章',《左传》宣布十五年'故文反正为乏'之'文'是也;或以辞采为'文章',《国语·楚语》韦昭注是也。核而论之,文论中的'文章',毕竟以称辞采为主。其中除'天文'一义外,其它均为'人文'之不同语义。

[41] 章学诚《文史通义·诗话》,见《中国历代文论选》第一册,上海古籍出版社,1988年版,第322页。

[42] 章炳麟《国故论衡·文学总略》,见《中国历代文论选》第四册,上海古籍出版社,1986年版,第303—304页。

[43] 沈约《宋书·谢灵运传论》,见《中国历代文论选》第一册,第216页。

[44] 萧统《文选序》,见《中国历代文论选》第一册,第330页。

[45] 转引自吴林伯《〈文心雕龙〉字义疏证》第30页。

[46][47]　阮元《书梁昭明太子文选序后》，见《中国历代文论选》第一册，第338页，第339页。

[48]　阮元《文言说》，见《中国历代文论选》第三册，第586－587页。

[49]　雅各布森，转引自《当代西方文艺理论》，华东师大出版社，1997年版，第49页。

[50]　阮元《书梁昭明太子文选序后》，见《中国历代文论选》第一册，第338页。

[51]　阮元《文言说》。

[52][53]　阮元《文韵说》，见《中国历代文论选》第三册，第593页。

[54]　阮元《文言说》。

[55]　刘师培《文说·耀采篇第四》，见《中国历代文论选》第一册，第280页。

[56]　转引自《论语译注》，中华书局，1982年版，第110页。

[57]　参见吴林伯《〈文心雕龙〉字义疏证》，“文学”条。

[58]　裴子野《雕虫论》，见《中国历代文论选》第一册，第324页。

[59]　陈子昂《与东方左史虬修竹篇序》，见《中国历代文论选》第二册，第55页。

[60]　阮元《与友人论古文书》，见《中国历代文论选》第三册，第591页。

[61]　阮元《书梁昭明太子文选序后》。

[62]　阮元《与友人论古文书》。

[63]　黄侃《文心雕龙札记·丽辞》，转引自《中国古代文论研究论文集》，上海古籍出版社，1989年版，第579页。

[64]　参见王国维《文学小言》。

[65]　《鲁迅杂文全集》，九洲图书出版社，1996年版，第324页。

第 2 章

二维眼界及其语言论基础

尽管中国文论与西方文学理论是两大不可通约的系统，但我们仍能发现两者在某些方面的一致性，寻找这些交合点是比较研究的基础。

在第一章中我曾指出，中国文论之“文”与西方文学理论之“文学”(literature)在概念上的巨大差异，然而这并不妨碍“文”与“文学”都指述一种“语言事实”，也就是说，不管文论与文学理论的差异多么大，从根本上看它们表述的都是有关语言事实的经验和看法，因此，使文论和文学理论得以可能的乃是深藏其中的语言观。

现代语言理论曾从不同角度揭示了语言的三维性：工具性、审美性和真理性。语言三维意味着人们理解和把握语言之可能的三大取向。以此观之，无论是中国文论还是西方文学理论都只是在工具性和审美性这两个维度上理解“文”或“文学”的，这一理解的历史将自身展示为实用工具主义和审美形式主义的冲突与循环，只是当西方思想进入语言之真理性这一维度时，西方文学理论才摆脱此一循环并自觉到自身的限度。

本章试图描述在实用工具主义和审美形式主义冲突与循环中的中国文论与西方文学理论的历史样态，最后从现代语言论的视野来审视中国文论和西方文学理论背后的语言论前提与假

定，由此标划中国文论与西方文学理论所共享的语言学空间。

第一节 技艺学与美学：西方诗学的历史转折

在《艺术作品的本源》一文中，海德格尔指出：几千年来，西方人对存在者的理解一直受器具经验的支配，即一切存在者之构成都被纳入形式-质料这对范畴，并在"有用性"的观念中被把握。这一思维模式不仅用来解释器具存在，也用来解释自然物和艺术品的存在，海德格尔将这种器具经验的普遍化根由归于哲学与神学。哲学最先从身边的器具经验中抽取概念范畴以此来解释器具存在，进而解释别的存在者之存在，比如亚里士多德的四因说（形式、质料这对范畴是在四因说基础上的进一步抽绎，因为目的因和创造因被归于形式因）。神学则用上帝创世的信仰强化了哲学的器具经验从而将万物之存在纳入器具存在的模式，在此，上帝被设定为最高级的工匠，他出于隐秘的目的给万物以形式，从而创造万物。

依海氏之见，器具经验之成为理解一切存在者之存在的基本经验，是因为器具这种存在者的存在特征介于纯粹自然物和艺术作品之间，它作为一物类似于一块花岗石，它作为人工制品又类似于一幅绘画，这种类似性使有关它的经验成为理解纯粹自然物和艺术作品之存在的基础。此外，人们总是最先借手边的工具与自然打交道，人们对工具的制造与使用是人们生存的原初经验，因而他们总是自然而然地在这种经验的启示下去理解万物。[1]

不过，海德格尔指出，不仅纯粹自然物和艺术品的存在不同

于器具存在，而且以形式-质料和有用性这些概念范畴来解释器具的器具性存在也有问题。在《艺术作品的本源》一文中，海氏别开一路地解说了艺术作品的存在。[2]对此，本文不予细究。对我们的论题至关重要的是这样一条提示：西方思想一开始并在相当长的时间内都是在器具经验的基础上思考并设想艺术（诗）之存在的。

在本书第一章中，我曾谈到西方思想史上对诗的技艺理解以及技艺概念的泛化过程，支撑这一过程的基础就是无所不在的器具经验，而技艺学反过来又成为器具经验以及一般诗性经验的观念性基础。导致这一过程发生根本转折的经验动因是审美经验对器具经验的取代，以及美学对技艺学的取代。在审美经验与美学的视野中所形成的现代"艺术"概念成为现代诗学的思想基础。

就此而言，我们可以大体上将亚里士多德的诗学以及相关的古典主义诗学划入一般技艺学的范围，而将浪漫主义诗学划入一般艺术学（美学）的范围。

当亚里士多德去掉"诗"的神秘色彩而明确将之归于"技艺"时，诗性制作中的非理性因素便被悬置起来了，作诗被理解为一种技术过程。而所谓"补充自然的技艺"和"摹仿自然的技艺"（诗）在制作方式上并无实质性区分，都要凭靠一套规则知识，是合规律、合目的的理性活动，不同只在于前者制作自然中没有的东西，后者制作自然中已有者的摹本，因而两者的同一是本质性的，差异是非本质性的。总之，无论是亚氏还是后世古典主义者对摹仿技艺与非摹仿技艺所作的区分，都是在总体技艺概念下的区分，在此"技艺性"是统摄一切技艺的本质规定性，摹仿技艺也不例外。由于对"技艺性"的理解事实上是以一般器具经验为

内在依据的、所以在后世美学中确立起来的那种艺术与工艺的本质差异一直未能进入前美学之思的意识，人们只是把艺术（包括诗）作为工艺技术之一门类来思考罢了。

概而言之，西方诗学对诗的技艺学思考首先集中于“规则性”问题，从古希腊到中世纪，一个普遍共识是：技艺的基础是规则，有效的技艺行为有赖于相关的规则知识，人可以凭借自己的理性获得具有普遍恒定性的规则知识，并能凭借理性传授与学习这种知识。因此，作为技艺学之一个部门的诗学必以确立诗学法典为自己的一大要务。事实上我们从亚里士多德的《诗学》、贺拉斯的《诗艺》以及布瓦洛的《诗艺》中所看到的正是这种诗的规则之学。

其次，西方诗学对诗的技艺学思考还集中于“有用性”问题。被设定为一种类似于器具生产的诗的制作，不仅有其制作的目的，而且作品也是有用的，这种思考通常将诗作的功用定为：教益和娱乐。

对规则性和有用性的思考作为古典主义诗学的基本任务似乎是不争的事实，问题在于，古典主义诗学这种思考与其对人的心性机能的先行设定有什么关系？对这一问题的回答将有助于我们理解美学所引发的西方诗学之转向，也将有助于我们理解中国审美诗文论与西方审美文学理论（诗学）的深刻差异。

细而察之，我们会发现古典主义诗学的入思基础乃是希腊哲学所提供的理性与感性之二元对立的心性假定。离开了理性之设定，规则之学就失去了人类学基础，离开了理性和感性的二元设定，就不可能有教益和娱乐之说。古典主义诗学的危机最初来自于人们对新的心性机能的发现，这一机能即“想像”，以及其后所谓的“鉴赏力”和“天才”。

最初提出“想像”这一概念的是希腊化时期的斯多葛学派。“尽管当初想像只具有一般心理学的性质，但不久就逐步被专门运用于艺术心理学中，并取得统治地位而代替了古老的‘摹仿’概念，所以到古代末期，斐罗斯特拉塔斯写道：‘想像是比摹仿更聪明的艺术家’”。[3]“想像”作为一种创造性机制在根本上动摇了摹仿理论，因为后者无论是基于理性还是感性都与创造无缘。不过，给古典主义诗学以致命一击的是康德美学。康德美学以雄辩的分析确立了基于“想像”这一心性机能的“鉴赏力”和“天才”概念。

据康德的分析，审美鉴赏力既不同于感性感受力又不同于理性理解力，它虽然与这两者有关，但却以“想像力”为本，因此，审美愉悦既不同于纯感官愉快（与感官刺激和生理满足有关），又不同于纯理性愉悦（与概念、目的有关）。纯粹的审美判断显示的是人与对象之间的特殊关系，这种关系不涉及功利，并与明确的概念和目的无关，也与纯生理反应无关。康德认为这种特殊的审美关系赖以建立自身的主体条件就是被称为“想像力”的心性机能。就艺术创作而言，康德将这种介于理性和感性之间且独具原创性的心性机能名之为“天才”。依康德之见，审美的艺术创造与一般技艺制作貌合神离：其关键在于前者是天才的作品，后者是理智的产物。具体而言，艺术活动不是依据某种可以凭理智把握到的现存规则而从事的活动，本真的艺术活动总是原创性的。如果说艺术活动中有什么规则的话，这种规则也不是已然在此，可以由理智把握的。所谓“天才”，就是那种最先代自然立法的才能，具有这种才能的人在无意识状态中依据自然法则的指引创造出艺术作品，而他本人却对其依据的法则一无所知，因为那支配天才创造艺术作品的法则是人的理性无法理解和把握的。就

此而言，在古典主义诗学那里宣称为由人的理性发现的规则就决不是那支配天才进行创造的规则。由于只有天才依据创造艺术作品的规则才是文本言述获得艺术性的本源，又因为这种规则是不可知不可传不可学的，因此，在康德美学的逻辑上，诗艺的规则之学就是不可能的。进而言之，古典主义的规则之学要么是一种妄想和自欺，要么是一种变相的工匠之学。

十分显然，康德美学从根本抽取了古典主义诗学的人类学基础上，使之趋于瓦解，并为西方诗学开启了另一条道路，即在美学视野中思考诗与艺术的道路。这条道路大致显示为一条由外向内转的道路：即由对外部理性法则的寻找转向对内部天才机能的探究。如果说艺术之秘藏在“天才”这种心性机能中，即使康德将天才说成是非反思的对象，也惟有尝试着认知天才才是揭示艺术之秘的可能道路。

在这条由外向内转的道路上，近代西方诗学转向了审美心理主义，诗学的任务由建立一部无所不包的普遍诗艺法典转向了建立一门能说明艺术创造机能的艺术心理学。作为艺术心理学的近代西方诗学可以柯勒律治的诗论为代表。柯勒律治沿着康德提示的线索，将“想像力”与“天才”联系起来加以研究。柯勒律治区分了艺术的创造性想像和机械的联想性幻想，他认为前者是一种特殊的创造能力，它不像后者那样只是将事物机械地拼合起来，而是将一切对立的因素融合起来，创造出新的有机体或创造出新的张力结构，这一有机体或张力结构就是艺术作品。柯勒律治认为“天才”就是指这种创造性想像力，最伟大的天才是莎士比亚。

值得注意的是，无论是技艺学视野中的古典主义诗学还是美学视野中的浪漫主义诗学，都是立足于写作过程并在对作者

心性机能的假定中确立起来的。换句话说，它们都是从作者的心理机制出发来思考诗(艺术)的本质的。技艺学视野中的诗学虽然致力于发现并确立普遍的诗艺规则及其诗的有用性内涵，但此一任务的前提是对人的理性和感性的二元对立之假定。美学视野中的诗学之所以不再思考普遍规则与有用性问题，乃是因为它设定了审美鉴赏力和创造性想像这种在感性和理性之外的心理机能，因此，诗学之从技艺学视野转移到美学视野并没有从根本上放弃诗学研究的作者心性中心的立场，而只是把掩盖在古典主义诗学之规则研究中的心性中心立场转变成浪漫主义诗学之公然的心性研究(天才、想像研究)罢了。

尽管如此，技艺学视野中的诗学和美学视野中的诗学仍然有巨大的差异，这种差异源于更为隐蔽的器具经验和审美经验，从而形成实用主义和审美主义的历史性冲突，此一冲突是西方诗学历史性发展的根本动因，同时也限定了西方诗学的传统空间。只是到 20 世纪的"语言的转向"，语言之维的引入才为西方诗学别开一种天地，此一话题容后展开。

第二节　实用主义与审美主义的中国文论样式

凭靠手边之器具而与万物建立一种实用技艺性关系是人类最为普遍的初始经验，不独西方人如此，中国人也不例外，而且，实用主义作为中国最为古老的传统即使在今天仍保持着它的巨大魅力。

与西方诗学不同的是，中国古代诗论的实用主义倾向源发于先秦诸子的用《诗》经验而非写诗经验，这一点十分重要，因为

它暗中决定了《诗》的释义学之为后世实用主义诗论之基础的特点。为究明这一点，首须清理一下中国诗论之原初叙述。

谁都知道，中国诗论的“开山纲领”是“诗言志”这一命题，据《尚书》载，“诗言志”之说最早出于大舜之口，这段被反复引用的记载是：“帝曰：夔！命汝典乐，教胄子：直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲。诗言志，歌永言，声依永，律和声，八音克谐，无相夺伦，神人以和。夔曰：于！予击石拊石，百兽率舞。”[4]从这段话的语境来看，“诗言志”仿佛是就创诗制乐而讲的，不过，值得注意的是，见于《尚书》的这段话很难确信是大舜之言。据罗根泽先生之见，这段话有所谓“声依永，律和声”之说，而“声律的起源很晚，自然不能认为是尧舜时代之说。即‘诗言志，歌永言’，也不能信其出于大舜。因为虞书的编辑，已被古史大家顾颉刚先生推定在西汉之时了。”[5]因此有理由相信，经汉人之手编辑的大舜之言可能已在汉代的语境中被改述和增述了，这段话的立论角度和语言实在太像汉代的《诗大序》，而不像上古之言述。

指出这一点十分重要，因为中国古代实用主义诗论或一般诗论的精神原发地不是汉代而是先秦，当然更不是以大舜之名出现的汉人之说。

从现有的文献看，“诗言志”这一说法在春秋之时已普遍流行，可以推断它是一古老的说法，不过，对后世诗论影响深远的不是这一可释性很大的命题本身，而是对它的解释或理解经验。换句话说，对中国古代诗论之历史性建构而言，至关重要的是“诗言志”这一古老说法最初是在什么样的实践经验中被理解和解释的？推而言之，在后世能见到的初始文献中古人是如何论及诗的？

在现有的较为可信的初始文献中，最早提及“诗以言志”者

是《左传》，而《左传》的“诗以言志”显然是从用诗的角度来说的。据《汉书·艺文志》载，“古者诸侯卿大夫交接邻国，以微言相感，当揖让之时，必称诗以谕其志，盖以别贤与不肖，而观盛衰焉。”[6]从《左传》中可以看出，所谓“称诗以谕其志”指的就是借用他人之诗以喻己之志，为此才有所谓“赋诗断章，余取所求”[7]之说。在春秋之际“言必称诗以谕其志”的言说方式已经是列国诸侯卿大夫交际酬对与外交谈判时的习尚。据清人赵翼《陔余丛考》统计，《左传》用诗有二百七十余条。据现代学者朱自清《诗言志辨·兴义溯源》统计，《左传》所赋之诗见于现存之《诗》的计有58篇之多，重复引用者不计。不独《左传》、《孟子》，《荀子》中也有不少引诗言志之例。在《诗言志辨》中，朱自清将当时“诗言志”的方式分为四种：1.“献诗陈志”，2.“赋诗言志”，3.“教诗明志”，4.“作诗言志”。前三种都是指引诗言志的不同方式，只有最后一种指即兴作诗言志的情形。不过，在当时，士人作诗者十分罕见。据朱自清所言：“战国以来，个人自作而称为诗的，最早是《荀子·赋篇》中的《诡诗》。”而遍查《左传》，作为“造篇”的自作之诗也仅六例。[8]

由此可见，“诗以言志”之说在《左传》中主要是就借别人之诗以言己之志来说的，并且，这别人之诗就是后世所谓的《诗》，至少主要是所谓由孔子删订的《诗》。此外，对《诗》的引用又主要是在政治语境中进行的，因此，可以说，《诗》的政治语用学是最为典型的中国源始诗论。这一点，在有关上古“采诗”之记载中也可见出。据《礼记·王制》载：“天子五年一巡守，……命太师陈诗以观民风”。《汉书·艺文志》也说：“古有采诗之官，王者所以观风俗，知得失，自考正也”。细察孔子诗说，也可以明显见出其据依用《诗》经验而说《诗》的痕迹。所谓“不学《诗》，无以言”指的就

是在一个言必称《诗》的时代，如果不学《诗》，就无法言说。至于“兴、观、群、怨”之说更是对用《诗》经验的直接概说了。

从现存文献看，先秦诸子基本上是不写诗的，他们也不关心如何写诗，他们的要务是纵论天下政治，或直接从事政治活动，因此，现有之《诗》对他们而言乃是就手可用的工具，尤其是在形成一套“断章取义，余取所求”的用《诗》方法之后就更是如此。在此，值得注意的是，对《诗》的附会性政治使用事实上会逐渐为己之用而虚构出另一种《诗》，也会虚构出一套有关《诗》的观念。比如孔子的“《诗三百》，一言以蔽之，曰：思无邪”，《诗》义之归于“无邪”显然不是《诗三百》之本义，而是按政治教化的实用需要虚构出来的，只是这种虚构被说成是实在罢了。将主观的政治教化要求所虚构的《诗》的理想说成是《诗》的客观品质，又以《诗》被经典化以后的权威名义要求一切诗的写作与使用归本于《诗》，正是儒家诗说的基本样式。

在中国诗论史上，最为明确地从写诗的角度论及诗并阐发“诗言志”之义者当首见于汉代的《诗大序》。《诗大序》有曰：“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”[9]秦汉之后，不少士人开始写诗作赋，于是诗论之眼界不单由用《诗》经验所框定，写诗经验也逐渐影响到诗论之立场，《诗大序》的文字明显反映了这一变化。上引这段文字陈述的显然是一种自发的写诗经验，不过，值得注意的是紧接其上和其后的几段文字。

其上的一段文字，亦即开篇的一段文字：“《关雎》，后妃之德也，风之始也，所以风天下而正夫妇也。故用之乡人焉，用之邦国焉。风，风也，教也；风以动之，教以化之”。

显然，《诗大序》是承先秦用《诗》经验所派生的诗教之说而立论的，这段话置于全文之首无异摆出一个自明的大前提，在接下来陈述自发写诗经验那段文字之后紧跟三段文字又进一步阐发首段文字的要义，并引出关键性的命题："故变风发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也。"

由此可见，虽然《诗大序》从情志之自发表现的本能冲动方面论及了诗的自然发生，但它却并不认为自然发生的诗歌写作就是应当如此的写作，写诗的应然之义是"发乎情，止乎礼义，"因为只有"止乎礼义"的诗才能"经夫妇，成孝敬、厚人伦、美教化，移风俗。"因此《诗大序》之论诗歌写作的内在基础与逻辑仍然是源发于先秦的政治性用《诗》经验。在此，提出诗的自然发生并不是肯定这种自然发生，而是为了限制这种自然发生或规范这种自然发生，而"限制"与"规范"之义取自于用《诗》之义。

在此一路，我们才得以明白，何以在正统儒家诗论中"写诗"、"守法"、"宗《诗》"是一回事。在政治化使用中的《诗》被虚构被神化而成为后世诗歌取法的"义之府"，因此，在儒家实用主义《诗》用经验启示下的诗艺规则之学也只能是《诗》法抽绎学。比如情志抒发上的"乐而不淫，哀而不伤"之说，言述方式上的"美刺比兴"之论等均归于《诗》义。

十分显然，从用《诗》经验出发来建构诗艺规则的中国诗论是不同于从一般器具制作经验出发来建构诗艺规则的西方诗学的。我们知道，在古希腊，进入言述的诗的经验源发于诗人，我们是在诗中见到最初的希腊诗论的。诗人从作诗的角度论及诗，这一传统到亚里士多德并无改变，尽管亚氏将作诗的动力源泉从神力还原到人力。由于亚氏将作诗的行为归于一般技艺行为，并以器具制作经验为理解诗作的基础，故而特别强调立足于人的

理性对诗艺之一般法则的归纳与综合。在此，任何一部个别作品都无权成为全部诗法的“义之府”。不仅如此，诗之用也主要是理性求知与感性愉悦，并不局限于单维的政治性使用。

在中国古代诗文论中，器具经验的潜在支配也是明显的。以工匠之事类比诗文之作者固然很多，直接以文为匠者也不少见。比如，刘大櫆就说：“文人者，大匠也；神气、音节也，匠人之能事也；义理、书卷，经济者，匠人之材料也。”[11]然而，在中国特殊的政治实用主义背景中，一般器具经验总是纳人最初的经典使用与崇拜经验中来加以运用的，其突出表征就是从经典中抽取规矩法度与体制，然后用一般器具经验对其作附和性的说明，而不是直接从一般诗文之写作中归纳综合出一般法则。即使有些法则明显来源于非经典之经验归纳与总结，也要将其溯源到经典那里去，被说成是取法于经典的产物。这种沿波讨源，取法于经的技艺之思与最初的用典之经验以及这种经验的神圣化是紧密相关的。

由于中国实用主义诗论的基础是神圣化的用《诗》经验，因而对它的疏离与反叛总是从自发的写诗经验人手的。在自发的写诗经验中，人们不可能感到在“发乎情”与“止乎礼义”之间有什么必然关联，并且，更为直接的写诗经验不外是一种自然发泄与自适自娱的行为，而诗的接受经验也不过是一种审美愉悦。所谓“缘情说”与“言志说”的分别其实就是审美主义与实用主义的分野，不过，中国诗论史上的审美主义是一个复杂的话题，“缘情说”也只是其中的一种。

“缘情说”首见于陆机《文赋》，曰：“诗缘情而绮靡”。在此，要深究的是：诗所缘之“情”以及诗的“绮靡”所指为何？“缘情说”是在什么意义上规划自己的审美之维的？

"情"字在古汉语语境中的使用五花八门,但就"缘情说"而言,它主要指人的"性情"。在此,"性"指本性本能,"情"则指在外物刺激下人的本性本能之反应及状态。《礼记》释"情"为:喜怒哀惧爱憎欲,即所谓"七情"。故刘勰说诗之发生为"人禀七情,应物斯感,感物吟志,莫非自然。"[12]钟嵘说得更明白:"气以动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。"[13]对"缘情论"者而言,诗是人的喜怒哀惧爱憎欲之七情的自然抒发,这种自然抒发之情才是"真情",对此真情的言述才是"真声",因而对性情之自然抒发的任何限制都是违反自然而不真的。在此理路上,"发乎情"的后面就不能加上"止乎礼义"这一尾巴。所谓"任性而发,尚能宣于人之喜怒哀乐嗜好情欲"。[14]

将人的本性对外部刺激的本能反应设定为诗之发生的根由,进而将这种本能反应之"七情"设定为诗的内容,并将诗的抒发方式定位为任性而为的自发宣泄,就是缘情说对诗之发生、内容与方式的解说与规定。

在此首须分析的是"七情"意识。根据康德的审美情感分析,纯粹的审美情感既不同于纯生理性的感官反应之情感,又不同于纯理性之概念性反应的情感。显然,所谓"喜怒哀惧爱憎欲"这七情要么只是纯生理反应之情,要么只是习惯化的无意识理性反应之情,因此,不能将"缘情说"归于纯粹的审美表现论。

再看"绮靡"。据杨明在《魏晋南北朝文学批评史》中所言,"'绮靡'即美好之意。当时人单用'绮'字或'靡'字都可表示美好的意思。"[15]对此,杨明举了不少例证。此外,日本学者笠原仲二在《古代中国人的美意识》中也对绮、靡二字与"美"通用作了考证。[16]魏晋六朝不少人已明确从审美的角度看待诗的特征与功能,似乎已是不争的事实。早在陆机之前,就有曹丕提出"诗赋欲

丽"之说，而曹丕和陆机之说又都是以"绮靡"和"欲丽"来区别诗(赋)与别的文体之功能特征的。[17]

不过，问题在于："绮靡"论者是如何理解并设定诗的审美品格的？

在上一章，我曾谈到审美狭义"文"论的代表人物之一萧统。对萧统而言，最典型的文就是诗赋。在《文选序》中，萧统纵论各类文体而后一言以蔽之曰："比陶匏异器，并为入耳之娱；黼黻不同，但为悦耳之玩。"所有的"文"在其终极目的上都是供"人耳之娱"和"悦耳之玩"的。对此，陆机本人也有类似的说法。在《演连珠》中陆机就说："音以比耳为美，色以悦目为欢"。所谓"绮靡"之审美品格就是在这种感官愉悦之维来加以理解的。

将感官愉悦意识为"美"其实乃是中国古代最早的审美意识。《说文》释"美"曰："美，甘也，从羊从大。""美"字由"羊"和"大"二字构成，其本义"甘也"。"甘"为"五味"(甘、辛、酸、苦、咸)之一，故而"美"的本义指"甘味"(食大羊而有甘味)，引申为愉悦的味觉感。据笠原仲二在《古代中国人的美意识》中的考辨，中国古代审美意识最早发端于对五官愉悦之感受的体验，而"美"此一字的使用，以及与之可以互训的大量词汇也都是在这一体验的基础上来使用的。以五官愉悦为美的审美经验的核心是以"舌"为基础的"味觉"，而将日常感官审美意识移用于诗歌接受行为的中介正是这种味觉。司空图在《与李生论诗书》中就说："愚以为辨于味，而后可以言诗也。江岭之南，凡足资于适口者，若醯，非不酸也，止于酸而已。若鹾，非不咸也，止于咸而已。华之人以充饥而遽辍者，知其咸酸之外，醇美者有所乏耳。彼江岭之人，习之而不辨也，宜哉。诗贯六义，则讽谕，抑扬、渟蓄、温雅，皆在其间也。"从古人之品味羊，到品味人物，到品味诗歌，因

而有了钟嵘之《诗品》，也有了“滋味”、“韵味”之说。不管这“品”与“味”在历代诗论中具有了多么复杂玄奥之精神意蕴，但味觉快感始终是这一普遍隐喻的基础。至于，魏晋六朝时期的“绮靡”之说更是就势托依了这种感官性审美传统。就此而言，我们也不能将“绮靡论”归于康德式的纯粹审美鉴赏论。以康德的尺度来衡量，“绮靡论”乃是一种原始粗糙的审美诗说，它还没有达到纯粹的审美意识。

在中国古代，人们不仅将感官愉悦混同于审美愉悦，也将理性愉悦混同于审美愉悦，后者即是儒家正统诗论的审美经验基础。据汉刘向《语苑・杂言》记载：“子贡问曰：‘君子见大水必观焉，何也？’孔子曰：‘夫水者，君子比德焉。遍予而无私，似德；所及者生，似仁；其流卑下，句据皆循其理，似义；浅者流行，深者不测，似智；其赴百仞之谷不疑，似勇；绵弱而微达，似察；受恶不让，似包；蒙不清以入，鲜洁以出，似善化；至量必平，似正；盈不求概，似度；其万折必东，似意。是以君子见大水观焉尔也。”君子见大水必观的根源在于大水体现或符合了君子心中的理性观念，为此君子见大水必观而乐。正是这种理性审美的眼光塑造了梅兰竹菊的形象，也塑造了现代中国之长江黄河的形象。在此，审美的对象并不是眼前的自然景物，而是自然景物体现的理性观念。《新书・道德说》就曾直言：“德者六美。何谓六美，有道，有仁、有义、有忠、有信、有密，此六者德之美也。”孟子也曾说：“理义之悦我心，犹刍豢之悦我口。”[18]

中国古代汉语语境中对“美”这一语词的无边使用反映的正是中国古代审美意识的非区分性，也许正是这种非区分性使中国古代不可能生发出西方近现代的审美“文学”理论。反过来，正是康德美学对审美意识的深入分析才使西方近现代审美文学理

论成为可能。

在中国混杂不堪的古代审美意识中，较为接近康德式审美意识的是以庄子养生道论为基础的审美意识。

庄子在谈到全身避害的养生之“道”时提供了这样一条“道”：心斋坐忘（不动心）→游心于物（游心）→天乐（乐心）。依庄子之见，人之有害全在于有“心”，心因内在之欲和外在之利而动而苦，一旦对所有这一切不动心，痛苦就会随之消失。如何才能不动心呢？心斋与坐忘！经心斋坐忘便可达到“心如死灰，形同枯槁”的不动心之境。不过，庄子之“不动心”和“无心”之说并不是叫你“死心”，而是指不再以惯常人为的方式用心，即不再在外在之利和内在之欲的驱迫下动心。如此之“不动心”指的是一种策略（“智慧”罢），一种为“游心”做准备的手段或条件。一旦“心”的内外枷锁被取消，心便自由自在地悠游于天地万物之间（逍遥游），与天地万物合一而乐，之为“天乐”。

庄子的养生之“道”显然是走向“天乐”的心路历程。这种“天乐”既非感性愉悦（无欲无感），也非理性快乐（绝圣去智），故而庄子宣称在此“天乐”中发现的美绝非寻常之美而是“大美”。如此之大美的天乐在其超越性上近于康德式的审美愉悦，但细察之，两者的差异却很大。在《判断力批判》中，康德如此写道：“美和崇高在下列一点上是一致的，就是二者都自身令人愉快的。再则两者的判断都不是感官，也不是论理地规定着，而是以合乎反省判断为前提：因此那愉快既不系于一感觉，像快适那样，也不系于一个规定的概念，像对善的愉快那样，但是仍然关联到概念，尽管是不确定的任何概念。因此这愉快是联系在单纯的表现上或表现的能力上，而在一给定直观中的表现能力或想像力所作的表现是以悟性的或是理性的概念能力作为它的促进者，处

于协和一致中”。[19]

康德式的审美愉悦，虽不同于纯感官愉悦，但它却离不开对纯形式的感官感受；虽不同于理性愉悦，但它的想像中却有合目的性的领悟以及不确定的概念在运动。庄子式的天乐完全摆脱了感性和理性之束缚，既不执于感官对纯形式的把握，也不执于理性对合目的性的把握，它一无所执，逍遥而自在。所谓："释域中之常恋，畅超然之高情"，庄子式的天乐只是一种纯粹的超然之乐而非康德式的有限度的超越之乐。

庄子的养生之道作为通向天乐的超然审美之道为后世的道家审美主义及其诗论准备了道路。而庄子之道作为一套用心之智慧（注意：不断宣称无所用心的庄子正是用心之大师，其智慧在于用心使心不动而游）则将道家审美诗论引向了中国式的心理主义。观后世道家的审美诗论似可名之为“超然之审美心理假说”。

比如司空图之《二十四诗品》，细察之，我们会发现作者乃是从不同角度对超然之审美心理的描述。在此，二十四诗品乃二十四诗境，而二十四诗境又不外是二十四心境，心境亦所谓“意境”。司空图对心境的描述显然是对庄子式话语的放大式复述，在此并没有任何超出庄子的思想，但却完成了庄子道论向诗性话语的全方位转换。庄子用来阐述养生之道的心路历程在这里变成了通向至高之诗境（心境、意境）的心理过程，在此，超然之心态、超然之心路、超然之心境、超然之心象、超然之心悦都获得了诗意的规定性。诗之写作不过是这一超然之审美心理过程的语词表达，但显然语词之表达终会限制心之逍遥。所谓“言语道断”指的就是心路之中断，为此，司空图才有“不著一字，尽得风流”之梦，如此之言语表达之梦仍是一超然之心境。

在庄子的心路历程上，中国道家审美诗论提供了最为庞大而又最为单调的超然审美心理主义诗论。说其庞大是因为自魏晋到当代，已有无数论者不厌其烦地谈论虚一而静，凝神壹志、澄怀味道、古镜照神、恬然自适的心路，不厌其烦地谈论静、远、淡、空、素、朴、闲……的心态心境（意境），不厌其烦地谈论象外象，物外物的心象（意象），不厌其烦地谈论言外之旨、意外之意的心梦，不厌其烦地谈论味外味的心味。说其单调是因为几乎没有人超出庄子的心路，更没有人为其提供有力的学理基础与别具一格的阐说，正所谓"百家腾跃，而终入环内"。

在我们大略分析了中西传统诗思中工具主义和审美主义的一般性差异之后，我们同时也发现了它们共同的入思方式，这就是对诗之工具性和审美性的偏执，尽管由于不同的历史契机而导致了不同的偏执方式与重心，这种内在的工具性眼界和审美性眼界深深地规约着中西传统诗思的入思之路与问题之域，这正是我们得以对差异纷呈之中西诗思进行比较研究的支点。

仍须深究的是，就诗本身而言，究竟是什么因素使这种工具性偏执和审美性偏执成为可能的呢？西方20世纪的"语言的转向"为我们提供了启示。当我们将诗最终还原为一种语言事实，我们就会发现正是诗的语言可能性已经为这些偏执准备了道路，因为语言既可以成为人们就手使用的工具又可以成为人们的审美对象。对语言的工具性经验是最为寻常的经验，故而工具性诗思总是相当原始的。相对而言，人们对语言的审美性经验要晚一些，因为它必以中断人与语言的工具性关系为前提，所以审美性诗思（主要指对语言形式的审美性诗思）总要迟一步。此外，20世纪"语言的转向"给我们的重要启示更在于：语言还有意义性之维，亦即语言与意义的建构/解构有关，并且就是其基础，为

此，语言的现实存在还会展示为独一无二的意义之发生、持存、变异与消失的历史性事件，而本真的诗恰恰在语言的这一维度上成为源始的语言事件。语言与诗这种真理性关联（不是传达什么真理，比如传道，而是作为源始真理而发生）一直在中西传统诗思之外，由此，它标划了中西传统诗思的界限。为了深入说明此一问题，让我们进入下一节。

第三节　语言的转向：现代诗思新维度及传统的界限

本世纪初，俄国形式主义诗论家什克洛夫斯基写了一篇题名为《语词的复活》的文章。这是一个标记，它隐喻地表明西方诗学对"语词"一直是盲视的，尽管诗学也不断谈及语言问题，但诗学却未能恰当地理解语言，从而导致了对诗的本质的误解。

20 世纪西方诗学的"语言的转向"，作为诗学史上的"转折性事件"，不仅仅指诗学的主题转向了诗性语言，也不仅仅指语言经验取代器具经验和审美经验成为诗学的经验基础，更为重要的是指语言观的重大变革，以及由此导致的诗学眼界的更新[20]。

对西方诗学影响深远的传统语言观最初是由亚里士多德明确加以表述的。亚氏的语言观有这样两大要点：

其一，语词与实在的二元分离模式，语词的工具性意识和实在中心论的立场。亚氏认为语词所表达的实在是外在于语词的东西，这种"纯粹的事实"（bare facts）不管语词是否表述它，它都自在着。语词是人们用来表述（摹仿）纯粹事实的工具，"因为词汇或名称是一些摹仿，而声音也是我们的所有器官中最适于

用来摹仿的一种官能。”[21]正因为如此，语言表述的价值取决于它对“纯粹的事实”的摹仿程度，即表达的“明晰”程度，而“纯粹的事实”（实在）是衡量语词表述的依据，“……除了纯粹的事实之外，没有什么可以帮助我们恰当地为自己辩解。”因此，对亚氏来说，重要的是我们先行在语言表述之外对“纯粹的事实”的把握，因为这种把握是我们进行语言表述和评价这种表述的依据，问题在于：我们能在语言之外把握纯粹事实吗？自亚氏以降，古典主义者大都相信“能”！由于将语词看作摹仿工具，忽略语词的独立自在性和能动的意义建构性，从而导致了古典主义者对语词存在的盲视，语词的意义仅仅取决于它的使用性。

其二、逻各斯中心主义的语词使用观。亚氏认为对语词的逻辑使用可以再现“纯粹的事实”，因为语词的逻辑结构与纯粹的事实结构之间有一一对应的符合关系，这种对应性即“正确性”和“明晰性”。在亚氏看来，语言的正确性和明晰性是真理的保证，它使纯粹的事实呈现在我们眼前。相比较而言，语词的诗性使用则专注于表达本身的生动有趣，而不在于表达对象是否明晰地再现，它的显著特征是频频使用隐喻。站在逻各斯中心立场上的亚氏认为明晰地再现纯粹事实是语言的天然要务，因而逻辑语言是本来如此的语言，诗性语言则是对语言的特殊使用。尽管亚氏也强调诗性语言的特殊功用（使表达对象生动形象），但他认为对语言的诗性使用要有所限制，不能损害“明晰”，只能是逻辑语言的适当修饰。作为逻辑语言的适当修饰，语言的诗性使用才是被允许的。至于专门的诗性文本由于不以逻辑真理的表达为目的而以语言游戏的愉悦为目的那又另当别论，但这种文本至少是不足挂齿的。不过，亚氏暗示有一种诗性（隐喻）言述可以接近逻辑言述，生动而不伤明晰，那就是以“相称原则”（the

principle of decorum)为基础的隐喻使用。亚氏的这思想后来被一些古典主义者大力发挥，尤其在 17 世纪，这种相称原则明确地被理解为事物之间既有的、约定俗成的、秩序化的相似性关系原则，基于这种关系的隐喻被认为是具有逻辑基础的隐喻，因而是最合适的隐喻。不过，这种隐喻正是后来的浪漫主义者和先锋派攻击的对象，后者认为，真正有原创性的隐喻使用或诗性隐喻恰恰与既有的相似性陈规是不相容的，如此才能再造新的意义空间。

总而言之，受亚氏影响的古典主义诗学理论坚执于逻各斯中心主义的理性立场，要么将诗性言述作为逻辑言述的装饰物来加以理解，要么将诗性言述同化为逻辑言述，但无论哪种倾向都因忽略了语词对实在的建构关系，尤其是隐喻对实在的建构关系(当然也以混淆“语词建构的实在”和“自在的实在”为前提)而小视了语词本身，正因为如此，也看低了诗的价值(在逻各斯中心主义的笼罩下，诗始终低于哲学和科学，传统诗学大多心照不宣地默认这一前提)。

真正为诗一辩，且恢复诗的荣誉当是 18 世纪以后的事，尤其是 20 世纪的事情。

就语言之维而言，导致这一转变的根本原因是人们逐渐放弃了语词的工具性意识而发现了语词的存在本身。对语词的存在意识大体有两大取向：一是意识到语词形式结构(能指系统)的独立自在性和审美价值，而从形式主义的一路来重新确认诗性(文学性)的本质与条件，由此张扬诗的独立价值与意义。二是意识到语词对意义实在的建构性和解构性而从意义论或存在论之一路来重申诗性言述的本质与价值。

由俄国形式主义开端的“语词之复活”所复活的就是形式主

义的语词意识。对俄国形式主义者来说，决定诗之为诗的不是作者心理，也不是语词内容，而是语词的结构形式。所谓非诗的言述是那种具有习惯性语词结构的言述，而诗性言述则是具有反常性语词结构的言述。反常的诗性言述不仅使我们在其陌生化的效能中强烈意识到语词所指的事物，更重要的是使我们更强烈地注意到语词本身。比如诗歌言述的韵律、节奏和对等结构使诗歌表达与日常表达和科学表达形成强烈反差，突出了语言的音韵形式，并以此使读者注意到语言本身的美。又比如小说的"情节"、"叙述"与日常自然事件的自然序列形成强烈反差，突出了语言的结构自主性和灵活性，以此使读者注意到语言结构的美。对此，什克洛夫斯基等人做了不同的论述，但对此讲得最为透彻的还是雅各布森。

雅各布森不仅禀有了俄国形式主义者的智慧，他还从索绪尔那里吸取了思想养料。索绪尔曾指出，人们总是习惯地在能指和所指之间（或在语词和实在之间）建立同一性的对应关系，从而将语言表达作为自然而然地实指性表达来看待，这种习惯不仅使人渐渐对语词所指之实在习以为常，更对语词本身视而不见，其实，语词的能指和所指间的关联并不是自然同一的。受其影响的雅各布森就明确指出：诗歌的功能在于指出符号和它所指的对象是不一致的，更重要的是，诗歌的功能可以将能指本身变成所指，而能指自指正是诗歌言述的本质特征。雅各布森的结构主义诗学就是要揭示诗性言述如何利用语言的自指性结构功能将语言符号本身的独立自在性突出出来，并成为审美对象的。

俄国形式主义者的工作为我们从现代语言学的角度理解诗，以及把握前形式主义诗学的语言学维度提供了启示。前形式主义诗学以自然的态度看待能指与所指、语词与实在之间的关

系，将其设定为自然同一之关系。在此，语词被设定为纯粹的表达工具，其自身并无独立自在的存在价值和审美价值，那规定诗之为诗的东西是语词表达的实在，不管这实在是外部自然，还是内在心性或形而上在者，语言的形式技巧最多只是一种修饰，对理解诗的本质而言，它是可以忽略不计的。俄国形式主义诗学首次明确地剥离了语词与实在、能指与所指的同一关联，将语词(能指)看做可以独立自在、有自己的结构形式、有明显的自指功能、能独立成为审美对象，并在根本上决定着语词言述之诗性特征的客体。为此，雅各布森说："诗歌性不是以华丽的词句来充实话语，而是对话语及构成话语的所有因素进行全盘的重新评价。"[32]

在此一思路上，俄国形式主义诗学和其后的法国结构主义诗学将自己的任务转向了对诗与小说的形式结构或形式语法的分析，其目的是要提供一套形式结构的规则。从表面上看，俄国形式主义诗学和法国结构主义诗学与古典主义诗学差不了多少，因为它们都将诗学等同于规则之学或技法之学，但后者并没有在现代语言学的概念框架中将语词与实在剥离开来并单独研究诗的形式结构规则，而前者则试图在分离语词与实在的前提下，对那种决定文本诗性的语词结构作封闭式的研究。古典主义诗学集中关注的是处理"实在"的技巧，比如三一律，在此，语词是作为纯表达工具被忽略的。

在语词与实在的二元结构上，古典主义诗学可以说是实在中心论者，而俄国形式主义诗学和法国结构主义诗学则是语词中心论者。对前者而言，诗学的问题可以忽略语词的存在，因为它只是传达工具；对后者来说，诗学的问题可以忽略实在的存在，因为决定诗性的是语词本身，实在的问题不属于诗学的范

围。值得注意的是，不仅古典主义诗学在语词与实在的关系上是实在中心论者，浪漫主义诗学也差不多，它们之不同只是对实在的定位有异而已，即前者将其定位在外在自然，后者将其定位于内在心性。就此而言，无论是技艺学视野中的古典主义诗学还是美学视野中的浪漫主义诗学都是实在中心论者，因此，持语词中心论立场，并在语词与语词的关系中来思考诗性问题的俄国形式主义和法国结构主义诗学的确使西方诗学发生了根本性的逆转。

不过，仍须深究的是俄国形式主义诗学和结构主义诗学所保留的美学立场。在对语言形式结构的研究中，俄国形式主义诗学和结构主义诗学关注的是那些具有审美价值的结构，以及这些结构的审美功能，为此，它们的研究只是高度抽象的形式研究，并以美学阐述为目的。事实上，深藏在形式主义诗学中的审美立场不过是对传统修饰审美理论的突出强调与系统阐述而已。对后者而言，语言形式结构的审美价值和相对独立性是早就被意识到的，但他们不能彻底将其与语义内容的表达割裂开来，更不能由之出发将文学性的基础归于纯粹的语言形式。纯粹审美的动机在传统社会中不仅被逻各斯中心主义宣布为无意义的，也被实用主义宣布为无用的。不过，值得注意的是，俄国形式主义的时代已是美学在西方盛行了一百多年，且经过了唯美主义洗礼的时代，在这一时期的先锋思潮已渐成时尚，传统的约束不仅松弛，而且反传统也成了一种光荣，因此，公然从纯粹审美的立场宣扬语词的独立自在性与审美功能是不足为怪的。

不过，正是上述审美立场使俄国形式主义诗学和法国结构主义诗学无视语言的意义之维（即意义的建构、持存、变异与解构之维），而将自己囿于语词与语词的关系域。

对语言真理之维的意识可以说是20世纪语言之思的重大成果，这一成果将诗与艺术的问题推入了全新的地平线。在此，至关重要的语言论立场是：不仅要强调语词与实在的分离，还要强调意义与实在的分离，以及语词与意义的相关性。正是这种相关性是重提诗与艺术问题的基础。

早在1725年出版的《新科学》中，维柯就指出所谓"真实的"不外是"人造的"，而所谓"人造的"不外是"语言的"，因为"头脑被语言的属性所塑造，而不是语言由那些讲它的头脑所创造"。[23]赫尔德在1772年《论语言的起源》中也指出：最早的语言是"一部心灵的字典"，这部字典由一系列的隐喻和象征所组成，原始人就生活在这些隐喻和象征建构的"现实"中。柯勒律治在区分"幻想"与"想像"，并把"想像"与"隐喻"联系起来时，也反复强调"隐喻"将对立的、不同的因素有机结合在一起构成新的"现实"的功能。

发端于维柯等人的新语言意识到20世纪进一步明确起来，人们逐步意识到所谓的"现实"、"世界"、"历史"甚至"自然"都不外是语言建构的产物，那种在语言之外的"现实"、"世界"、"历史"与"自然"即使在那里也无法接近，因为接近它们的工具是语言，而语言并不是一条通道，也不是一面准确无误的透镜，语言是具有加工能力的机器，它将一切经验素材加以铸造，以造成所谓的现实、世界、历史与自然。在语词对实在的建构上，逻辑与隐喻没有什么两样，不过，值得注意的是，隐喻的语言建构却是最源始也是最有原创性的，因此，对这两者的传统估价要颠倒过来。

20世纪西方诗学的"语言的转向"在其确切的意义上指的就是这一"颠倒"，这一颠倒对西方人文学术的研究格局产生了

重大影响，以前长期处于边缘的“诗”突然成了中心，对诗性话语的研究成了研究别的人文学术（包括哲学）的基础，“诗学”也成了元科学。不过，成为元科学的“诗学”已不再具有传统诗学的学科意义，在此，“诗”的研究不再是传统话语分类基础上的文体研究，而是对一种源始的、基础性的语言样式和思维样式的研究。这种语言样式不仅以传统的诗体样式出现，也渗透在各种非诗体的话语中，甚至以哲学的文体样式表达出来，因此，对“诗”的研究不是限定在传统文体分类和学术分科的范围内，而是对传统人文诸学科中的诗性本质进行研究。

就此我们有必要简要地考察一下对 20 世纪西方思想影响深远的海德格尔晚期诗思。海德格尔曾明确声明他对诗的思考并不是什么文学理论与诗学而是出于思的必需，即他思考存在问题之必需，因为诗之中深藏着“存在”之秘。

对海氏诗思理解的艰难主要在于“Sein”一词的汉译。通常我们将 Sein 译为存在、在、是，这些汉译语词在汉语语境中无法显示海氏所用“Sein”的指义。海氏用“Sein”提问是要提出“意义”的问题，即一事物的意义如何发生、持存，变异与消失的问题，亦即如何理解“意义”本身的问题。在德语表达式中，Sein 是联系主词与述谓词的系词，它牵连的是一种意义关系，它并不指述任何实在，哪怕是最终极的实在。而汉语语境中的“存在”、“在”、“是”都偏向实在论。事实上，在汉语思想传统中找不到意义论的踪迹，传统汉语思想中的“意”与“义理”等概念均指述一种精神实在。

如果我们不拘泥于一般汉译，而将海氏对 Sein 的思看作对“意义”问题的思（尽管不能将“Sein”译成汉语中的“意义”），我们对海氏的思想就容易把握一些。在此一转换以后，海氏晚期之

从语言入手来思考“Sein”的问题就可以转换成从语言入手来思考意义的问题。为此，海氏所谓“语言是Sein的家”，“诗以语词确立Sein”这些说法就容易理解了。

依海氏之见，意义的最初发生(诗是对Sein的原初命名)、持存与变异(对诗的思性聆听与理解)、消失(诗让语词返回它的纯粹声音与墨迹，拒绝成为符号，拒绝示意)都与诗性语言事件有关。因此，海氏说诗是源初意义上的语言，或源始的语言即诗。

就语言与意义之源初相关性来思及诗的本质是海德格尔思想之关键，在此，非诗性言述是作为一种派生的现象(后起的重复言述)或歪曲的现象(对语言的工具性暴力使用或审美鉴赏性使用)来看待的。

在海氏看来，意义的发生、持存、变异与消失(事物的显现与隐匿)就是希腊语词aletheia力图表达的思想，这个词后来被译为“truth”，指一种命题真理，与aletheia的源初指义相去甚远。海氏认为诗作为意义之发生，持存、变异与消失的语言事件就是aletheia之事件。这一事件是人生存的基础，也是历史的本源。为此，诗的价值与意义必须给予全新的评估。

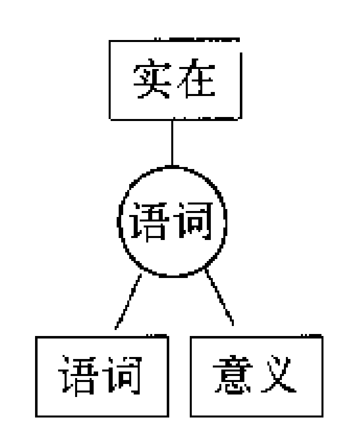
关于海氏的诗之思我无意深究，在此至为重要的是我们看到了另一条全然不同于俄国形式主义诗学和结构主义诗学的入诗之路。如果我们联系到更为传统的西方思想，我们会发现在语言论视野中显示出来的三大入诗之路：

1. 语词与实在——古典主义诗学和浪漫主义诗学

2. 语词与语词——形式主义诗学和结构主义诗学

3. 语词与意义——存在论诗思

这三大入诗之路可以看作一个以语词为中心的放射结构：



1. 在“语词与实在”的关系域中，“实在”被假定为独立于语词表达而先行在那里的东西，语词被看作纯粹用来摹仿、表达实在的工具，它本身并无实存性、它的价值取决于它的工具性效能，亦即取决于它表达、再现实在的程度，而实在本身乃是衡量这一程度的根据。因此，在“语词与实在”的关系域中入思的古典主义诗学和浪漫主义诗学都是“实在中心论”和“语词工具论”的信徒。

2. 在“语词与语词”的关系域中，实在以及意义是搁置在一边的，语词与语词间抽象的形式结构关系是一种自足的系统，它本身便有独立的审美价值，并被形式主义者和结构主义者看作是“诗性”(文学性)的本源。

3. 在“语词与意义”的关系域中，意义的原发性和语词的建构性、意义的虚无性和语词解构性是一体相关的。在此一关系域中思考诗的问题，就是要在语词的能动性上思及意义、世界、现实、历史、真理的语言构造性问题，因为“诗”就是“语词与意义”的源初关系域，是意义事件展开自身的最为了然的语言样式。

在 20 世纪反形而上学和反形式审美主义的思想状况中，我们可以更为清楚地看到上述“1”的虚妄和“2”的狭隘，的确，只有“3”向我们展示了现代诗思新维度。此一维度将自身标划在传统的诗学与文学理论之外，因为，在此一维度的“诗”不再是诗学自设的对象和专有的对象，它开始向所有非诗学的问题敞开，并成

为当代新思想的激发与原发之地。

就在我们借助现代语言学的视野跨出传统诗学(文学理论)的界域而进入新的思想空间时,我们也更清楚地看到了传统诗学之可能的二维语言论限度:“语词与实在”的关系域和“语词与语词”的关系域。

有意思的是,不独西方诗学(文学理论)在这两大界域内运思,中国文论也未出乎其外。

中国古代实用主义文论的语言学基础就是实在中心论。最初,中国先民把语词看做实在的标记,不同的实在显现为不同的语言标记就像不同的自然事物显现出不同的形貌一般。所谓水之有波,木之有纹,天之有象,地之有理,一切都自然而然。中国古人用“文质”这对范畴来概说一切事物的内质与外形,并以这种自然事物的内质外形关系来类比言辞(名、文)与所指的实在(实、质)的关系。不过,当古人被“名不符实”这一语言经验困扰时,名与实的二元分离就在所难免了。但以自然的态度看待实在与语词的先民们仅仅将“名不符实”看作一种语言误用,以为只要正确地使用语词,“名符其实”也就是可能的。

荀子在《正名》中区分了两种言述现象:

君子之言,涉然而错,俛然而类,差差然而齐。彼正其名,当其辞,以务白其志义者也。彼名辞也者,志义之使也,足以相通则舍之矣;苟之,奸也。故名足以指实,辞足以见极,则舍之矣;外是者谓之讱,是君子之所弃,而愚者拾以为宝。故愚者之言,芴然而粗,啧然而不类,誻誻然而沸。彼诱其名,眩其辞,而无深于其志义者也。[24]

对荀子而言，“君子之言”是“名辞”与“志义”“相通”之言，是足以“白其志义”之言，是“名足以指实，辞足以见极”之言；而“愚人之言”则“诱其名，眩其辞，而无深于其志义者也”。作为“名符其实”的“君子之言”，其主要特征在于：“心合于道，说合于心，辞合于说。”在此，道、心、说、辞是四位一体的。

在中国古代思想史上这种名实一体的信念主要是由自然事物之文质关系的类比来保证的。在《文心雕龙·情采》中，刘勰说：“夫水性虚而沦漪结，木体实而花萼振，文附质也。虎豹无文，则鞟同犬羊；犀兕有皮，而色资丹漆，质待文也。若乃综述性灵，敷写器象，镂心鸟迹之中，织辞鱼网之上，其为彪炳，缛采名矣。”自然事物的文与质天然一体，但语言经验中的名与实（采与情）则不然，自然事物的文是由质决定的，但语言经验中的名却可以是独立自在的。此外，更重要的是语言经验中的名实关系远不是一种自然关系，而是一种文化关系，其中的“实”也不是名外之“实”，其中的“名”也不只是被动的表达工具，名与实的一体关系绝不能在自然关系上来理解。然而，实用主义文论的学理假定恰恰是以这种语言误解为基础的，因为后者允诺了一种“名符其实”的语言理想，并将语言之实等同于客观之实。对实用主义文论而言，人类语言行为的要旨在于表达他们所以为的客观之实（比如天道，人情、常理、自然等等），这样的语言表达才能提供经世致用的“信言”、“实言”与“真言”。

虽然，中国古人没像西方人那样假定语词与实在间的逻辑同一性关系，而是在自然现象的比附中假定了语词与实在的自然同一性关系，然则，无论哪一种同一性关系都将语词虚化为一种十足的工具，将实在设定为目的。“如何以语词有效地表达实在”或者“如何有效地发挥语词的工具性”是实用主义文论的基

本问题。重质轻文者担心,“言过其实”而取“节文”之立场,标榜“朴实无华”的真言。文质并重者以为“言而无文,行而不远”,主张“衔华佩实”,但反对淫辞害意,而取“文质彬彬”的立场,标榜“华实并茂”的巧言。实用主义范围内的直言与巧言之争并无实质性的差别,因为他们面对的是同一个问题,同一个目的,同一个语言信念:如何以语词有效地表达实在?在此,至关重要的是:语词的存在被工具性理解而虚无化了,这对重质轻文者和文质并重者都一样。正因为如此,只有将语词与实在的自然联系彻底打破,而将语词独立出来成为一自在的实体,对语词的工具性理解才会中止,真正的重文轻质才有可能,这正是沈约、萧统和阮元等人所为。

此外,深藏在实用主义文论中的上述语言观还深深地支配着所谓的“言意之辨”和“立象比兴之说”。细而察之,我们就会发现,无论是“言尽意说”还是“言不尽意说”谈的都是“言”的工具性问题。前者谈的是“言”的无限度工具效能,此说最为浅薄;后者谈的是言的工具性限度,此说有其深刻的一面,但仍然基于一虚假的信念,那就是相信“言”要表达的是“言外之意”,或者相信“意”在“言”外。在此,所谓“言外之意”不是指秘响旁通的言述隐喻,而是指一种在言外、先于言述表达的客观实在。“言不尽意”论者始终不曾区分言述的意义构成与客观实在的存在论差异,而将“意”设想为一浑圆在那里的实体,故而将“言不尽意”之说变为一种玄谈。

所谓“立象尽意”之说,与“兴寄”之论,可以看作是对“言不尽意”之说者提供的解决办法,不过,这种办法究竟有什么效能?是否真能尽意?也只有天知道。但有一点自然是十分清楚的,那就是这些论说都集中在言述的工具性问题上。

对语词的工具性认定与坚执在根本上取消了诗文的实质性存在价值，使其寄生于“工具性”。诗文的价值仅仅取决其“载道”之“载”与“寄情”之“寄”，而其“载”与“寄”的价值又取决于所载之“道”与所寄之“情”，在此，至关重要的是，诗文之语词结构对道、情、理、物这些语词表达的实在是无所作为的，它只是被动的容器与载体，因此，诗文之价值仅仅是一种工具性价值。由于看不到语词对道情理物这些所谓的“实在”的构成性，诗文的价值与意义对实用主义者始终是隐匿的。就此，我们才会明白何以实用主义者对诗文之毁誉有那么大的起伏，因为有用性总是相对的，对你有用者，对我未必有用。难怪得意在位的魏文帝曹丕高谈“文章乃经国之大业，不朽之盛事，”他自然是可以用文章经国的。而他那失意的弟弟曹植呢？虽文才文名远在曹丕之上，也只能叹曰：“辞赋小道，固未足揄扬大义，彰示来世也。”[25]离开政治性使用，诗文亦只是小道。

前面我已提到沈约、萧统、阮元等人对语词持一种审美的态度，从这种态度可见，他们已注意到语词结构的独立自在性，即它单独成为审美对象的可能。不过，与俄国形式主义诗学相比，中国的审美狭义文论还只是一种较为幼稚的形式主义文论，因为它还停留在一种经验直觉的表达上，不曾确立自己的语言学基础。尽管如此，我们仍可以看到中国古代文论史上一种不同于实用主义的思想维度，这一维度同样是由语词与语词的关系域来标划的，并且，语词的审美性成为其思想的对象。不过，同样值得注意的是，中国的审美狭义文论也不曾注意到语词的意义构成性，从而无法深人阐述诗文的本质与要义。

中国古代文论对语词意义构成性的盲视使之拘于工具性和审美性的二维眼界，这种眼界是实用主义文论和审美主义文论

的深层基础。在此，有必要一提的是王夫之的"集文成质"之说。在文质的关系上，王夫之持绝对的有机统一之说。在《尚书引义·毕命》中，王氏曰："请观之物：白马之异于人也，非但马之异于人也，亦白马之异于白人也，即白雪之异于白玉也。疏而视之，雪、玉异而白同；密而察之，白雪之白，白玉之白，其亦异矣。人之与马，雪之与玉，异以质也；其白则异于文也。故统一于白，而马之白必马，而人之白必人，玉之白必玉，雪之白必雪。从白类而马之，从马类而白之。既已为马，又且为马之白，而后成乎其为白马。故文质不可分，而弗俟合也，则亦无可偏为损益矣。"就此，王夫之反对任何文质分离之说。一方面，他重述旧说："文因质立，质资文宣；"另一方面，他却提出了中国古代从未有过的新见："集文以成质"，"质待文生"。

王夫之直觉到文对质的构成性，但是他推论的基础是古老的自然有机体之类比而非语言论本身的逻辑。请看他的例说："一人之身，居要者心也，而心之神明，散寄于五脏，待感于五官。肝、脾、肺、肾，魂魄志思之藏也，一脏失理而心灵已损矣。无目而心不辨色，无耳而心不知声，无手足而心不能指使，一官失用而心之灵已废矣。其能孤扼一心以绌群用，而可效其灵乎？则质待文生，而非有可扼之要，抑明矣。"

在今天看来，这种解说十分可笑，但在古代却十分自然。正是古老的自然类比性思维扼杀了王夫之的天才直觉，以至于这种直觉中的真理被思维的迷误所淹没。

从语言之维，我们终于找到了中西传统诗思最为内在的人思方式与论说之域：以实在为中心的"语词与实在"之域和以语词为中心的"语词与语词"之域，在这两大界域之外的是非中心的"语词与意义"之域，后者标划了前者的范域与限度。就此我们

可以看到实用主义和审美主义的语言观基础，并得以在现代语言思想新维度上来审理这一基础。同时，也是对这一隐秘基础的追踪，使我们得以在几乎不可比的中国文论和西方文学理论之间找到一块可比性地基，这地基不是别的，就是使中西传统诗思成为可能，且限定这种诗思的信念之域：以实在为中心的"语词与实在"之域，以语词为中心的"语词与语词"之域。

在下篇更为具体的比较研究中，我们将以这两大视域为内在坐标来分理有关话题，同时借助"语词与意义"的现代语言新视野来反省有关问题。

注　释：

［1］　参见海德格尔《存在与时间》、三联书店，1987 年版，第 15—17 节。

［2］　参见海德格尔《艺术作品的本源》，见《海德格尔诗学文集》，华中师大出版社，1992 年版。

［3］　塔塔科维兹《古代美学》，中国社会科学出版社，1989 年版，第 251 页。

［4］　《尚书·尧典》，见《中国历代文论选》第一册，上海古籍出版社，1988 年版，第 1 页。

［5］　罗根泽《中国文学批评史》第一册，上海古籍出版社，1984 年版，第 36 页。

［6］　《汉书·艺文志》，见《中国历代文论选》第一册，第 141 页。

［7］　《左传·襄公二十八年》。

［8］　见陆晓东《中国政教文学之起源》，华东师大出版社，1994 年版，第 28 页。

［9］　《诗大序》，见《中国历代文论选》第一册，第 63 页。

［10］　中国《诗经》中也有一些显露作诗经验的言述，但零碎稀少，且很快被先秦士人从用《诗》角度加以整合了。

[11] 刘大櫆《论文偶记》，见《中国历代文论选》第三册，上海古籍出版社，1986 年版，第 434 页。

[12] 刘勰《文心雕龙·明诗》。

[13] 钟嵘《诗品序》。

[14] 袁宏道《序小修诗》，见《中国历代文论选》第三册，第 212 页。

[15] 王运熙、杨明《魏晋南北朝文学批评史》，上海古籍出版社，1989 年版，第 103 页。

[16] 见笠原仲二《古代中国人的美意识》，三联书店，1988 年版，第 82 页，第 146 页。

[17] 曹丕《典论·论文》曰："盖奏议宜雅，书论宜理，铭诔尚实，诗赋欲丽。"陆机《文赋》曰："诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆，铭博约而温润，箴顿挫而清壮，颂优游以彬蔚，论精微而朗畅，奏平彻以闲雅，说炜烨而谲诳"。

[18] 《孟子·告子上》。

[19] 康德《判断力批判》(上)，商务印书馆，1985 年版，第 83 页

[20] 参见拙文《现代西方诗学的语言学转向》，《文艺理论研究》，1995 年第 2 期。

[21] 亚里士多德《修辞术》，见《亚里士多德全集》第九卷，中国人民大学出版社，1994 年版，第 495 页。

[22] 雅各布森《语言学和诗学》，转引自霍克斯《结构主义和符号学》，上海译文出版社，1997 年版，第 81 页。

[23] 转引自霍克斯《论隐喻》，昆仑出版社，1992 年出版，第 54 页

[24] 荀子《正名》，见《中国历代文论选》第一册，第 53 页

[25] 曹植《与杨德祖书》，见《中国历代文论选》第一册，第 165 页。

第3章

生存论立场与二元紧张

本章将换一种角度，即在“文化生存价值论”的视野中考察中国文论与西方诗学的历史性建构及其最为内在的生存论立场。在此，我将选择一些有代表性的个案作为走上此一考察的道路。

“文论”与“诗学”作为一种历史遗产，其发明的年代至少可以追溯到雅斯贝尔斯所谓的“轴心时代”，即柏拉图和孔子的时代。依雅氏之见，人类几大文明史几乎是由轴心时代几大思想家的原创之思所规定的。[1]雅氏之言虽过于绝对，但基本属实。

碰巧的是，本章选择的几位人物除荷尔德林外均是轴心时代的思想大家，而荷尔德林所言亦是前柏拉图时代隐含于荷马等大师歌吟中的诗思，故而亦可算是对原初之思的复述。

第一节 孔子删诗与柏拉图非诗

关于“孔子删诗”和“柏拉图非诗”，人们论说已多，但将二者放在一起加以比较研究，并揭示其对中西文论诗学建构的意义则不多见。

首先要指出的是：将“孔子删诗”和“柏拉图非诗”这两桩事

情连在一起的是其相似的深层动机和目的：道德理性教育以治乱救世。

孔子生逢乱世之春秋，所谓"君不君，臣不臣，父不父，子不子"，所谓"弑君三十六，亡国七十二"。以孔子之见，"乱"之为"乱"其外在于"礼崩乐坏"，一切既有的"节"、"度"、"序"均已大坏；其内在于"人心不古"、"麻木不仁"，人生而本有的"忠"、"恕"、"爱"均已不存在，三代之盛已成旧梦。孔子"信而好古"，终其一生都在寻求"克己复礼、天下归仁"，"治乱救世"，复兴"礼仪之邦"的良方。

在孔子看来，治乱之本在于治心，因为天下之乱归于人心之乱；治心之方在于教育，因为人心之仁在于开化，教育的工具非它，三代之"文"也。孔子的弟子颜渊曾叹曰："夫子循循然善诱人，博我以文，约我以礼。"[2]"文"有教化之功能，故而后世将"文"与"化"合而并用，谓之"文化"。在《论语·八佾》中，孔子如此赞叹："郁郁乎文哉！吾从周。"三代尤其是西周之文（典籍）乃是孔子心中的"文"之典范与教育范本，如何借此以化育万民，开启人心，使人从善如流乃是孔子一生的主要践行。

在《论语·述而》中，孔子将自己的教育方针表述为"志于道，据于德，依于仁，游于艺"。道、德、仁显然是孔子实施教育的目标与基础，而"艺"才是达到上述目标的道路（方式、工具）。何谓"艺"？朱熹《集注》曰："艺则礼乐之文也，射御书数之法"。"礼乐射御书数"也称"六艺"，礼乐之"文"是"艺"的一部分。此外，"六艺"又指《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》这六大教本。孔子曾以"六艺"教人，"六艺"各司其职，以完成对人的全面教育。《诗》教人"如何言志"，《书》教人"如何记旨"，《礼》教人"如何行事"，《乐》教人"如何正心"，《易》教人"如何知天"，《春秋》教人

"如何辨理"。如此教化才能使人心归仁，礼让有节，举止有度，尊卑有序，长大"成人"。

在《宪问》中，子路问孔子如何才能"成人"？孔子答曰："若臧武仲之知，公绰之不欲，卞庄子之好勇，冉求之艺，文之以礼乐，亦可以为成人矣"。《中庸》曰："仁者，人也"。真正的"人"即"仁者"。成人者，成于仁也。

诗是教人归仁以成人的"六艺"之一，所谓"兴于诗，立于礼，成于乐"。[3]孔子之"删诗"当由此而得到理解。

"孔子删诗"的最早记载见于《史记·孔子世家》。该篇有曰："古者诗三千余篇，及至孔子，去其重，取可施于礼义，上采契、后稷，中述殷周之盛，至幽、厉之缺，始于衽席……三百五篇，孔子皆弦歌之。以求合韶武雅颂之音。"[4]关于孔子删诗之说的虚实真伪争论颇多，不过，对我的论题而言，孔子删诗之事是否史实似不重要，重要的是孔子删诗之说是否清楚明白地揭示了一种"可能"。在此有意义的问题不是孔子其人在历史上是否真的删过诗，而是孔子删诗可能吗？

在《论语》中有这样一段提示，"吾自卫返鲁，然后乐正，雅颂各得其所。"[5]这一段话是说孔子在 69 岁回鲁国后对"乐"（诗）进行了清理和审定。在上引司马迁之说中，"删诗"与"正乐"是并举合说的。庞朴曾说："古人所谓的乐，包括诗、歌、舞，是个三位一体的文化总汇"。[6]尽管狭义的"诗"与"乐"分别指"咏歌之辞"和"咏歌之音"，其"删"与"正"分别与"去其重"的文本校勘和"弦歌之"的乐音审定有关；但由于其内在的相关性，"正乐"与"删诗"的内在旨趣恐难分别，这"内在旨趣"即"取可施于礼义"、"求合韶武雅颂之音"。

孔子在论及同咏男女之情的《关雎》和"郑声"时说前者"乐

而不淫,哀而不伤",[7]后者则"淫",故而要"放郑声。"[8]郑声之要"放",因其"淫"。"淫"所指非它,过度或无度是也。什么东西过度或无度?情性之放纵过度与无度。什么是此一"度"?"礼义"与"韶武雅颂之音"!依孔子之见,《关雎》之"乐而不淫,哀而不伤"即合此一度。可见,《论语》之是《关雎》而非"郑声"与司马迁的"删诗正乐"之说具有内在的一致性。不过,司马迁的删诗正乐之说则更为直接地道出了《论语》中隐晦的诗乐论立场。

如果我们不纠缠于"事实性"而就"可能性"之一度来信赖孔子删诗之说,我们就可以在此领悟到不少启示。1. 孔子删诗和论诗提出的是这样一个问题:"诗应当如何抒发情志,抒发什么样的情志"?答曰:诗抒发合乎礼义的情志,并以合乎礼义的方式抒发这种情志。此一"问答结构"乃是原儒诗论的基础。2. 孔子接受了古老的信念"诗言志",但在"自然情志"和"道德(理性)情志"的二元对立模式中对其做了理性主义的理解,这一思路规定着后世儒家的诗思。依孔子之见,纯粹抒发自然情志而无道德理性节制的诗"乐而淫,哀而伤",它不能教导人们正确表达情志;只有既出于自然情性又合于道德理性限制的诗才"乐而不淫,哀而不伤",它教导人们如何正确表达情志,表达什么样的情志。为此,孔子将"合理抒情的言说样式"看做诗的应有之义。3. 在孔子看来,经过删除而保留下来的"三百五篇"是合理抒情的言说典范。"《诗》三百,一言以蔽之,曰:'思无邪'"。[9]作为"无邪"之《诗》,它是教人言志抒情的合法教本,因为"凡《诗》之言,善者可以感发人之善心,恶者可以惩创人之逸态,其用归于使人得其情性之正而已"。[10]所谓"不学诗,无以言",[11]"其为人也,温柔敦厚,《诗》教也"。[12]作为"无邪"之诗,它也理应成为一切"诗"之典范,是后世诗思的惟一合法依据。事实上,后世儒家诗论也是

"依《诗》论诗"的。

由"孔子删诗"想到"柏拉图非诗"并非想入非非。当代著名德国哲学家伽达默尔在《柏拉图与诗人》这篇论文中就指出，对柏拉图驱逐诗人的真正理解必须与他对"理想国"的设想和教育规划联系起来才有可能。[13]这当然使我们想到了孔子删诗与其"礼仪之邦"的设想及其教育规划的内在关联。

柏拉图与孔子一样，生逢乱世并亲眼目睹了雅典城邦的衰败与灭亡。受苏格拉底的影响，柏拉图将这一切归之于"德性的沦丧"。而"何为德性?"苏格拉底认为"德性"是一种正确判断是非的能力，因此，真正的"德性"即"理性"（心智），或者说，人的道德实践能力基于人的理性认知能力。所谓"德性的沦丧"即"理性的沦丧"。为此，进行"理性启蒙"或"理性教育"乃是柏拉图承苏格拉底之后的主要工作。

柏拉图的理念论是其"理性启蒙"的基础。

依柏拉图之见，"理性"是人特有的一种心智能力，它能认识"理念"，而理念恰恰是用来判断是非好坏的终极价值尺度。在柏拉图的二元模式中，事物的个别存在和事物之理念是截然不同的，与之对应，感知个别事物之存在的感官能力和认识事物之一般理念的心智能力也完全不同。前者最多构成有关个别事物的"意见"，而不能形成有关一般理念的"知识"。有关个别事物的意见不能成为判断另一个别事物之是非好坏的依据，正如我们不能依照对张三做的床的意见来判断李四做的床之是非好坏一样，柏拉图认为，我们只能凭借超乎于一切个别之床的意见之上的有关床的理念的知识来判断一切个别之床的是非好坏。在柏拉图那里，"床的理念"既不等于任何现实中的个别的床，也不等于它们的单个特性的平均数，而是最理想最完善的床之典范，是

"最好的床",这个超验的最好的床才是衡量一切经验之床的永恒尺度。柏拉图认为人的感官只能感知个别现实中的床,人的心智(理性)才能认识这个超验的床之理念。就此,柏拉图还谈到了"勇敢"。柏拉图说,我们判断一个人的行为是否勇敢,是什么程度上的勇敢,不是依据我们对某人之具体勇敢的行为之意见,而是依据我们对"勇敢"这一理念的知识,甚至我们最初对人之具体勇敢行为的意见也是基于这一知识的,不然我们何以判断这一行为"勇敢"而非"怯懦"呢?

因此,柏拉图认为,对事物之理念的理性认识(知识或真理)才是我们判断事物和行为的真正依据,并且,由于任何一类事物之最完善的"理念"只有"一"个,因此,对理念的真正认识至少原则上一定是一种"共识",这种共识乃是社会的真正纽带与基础。依柏拉图之见,雅典城邦衰落的根本原因就在于人们丧失了认知理念的理性能力,沉溺于变幻无定的感官意见中不能自拔,从而没有判断是非善恶的标准和凝聚社会力量的共识。为了重建这种标准和共识,重建道德"理想国",柏拉图认为"理性启蒙"是最为根本的前提,因为只有当人们恢复了理性认知能力,这一切才有可能。

于是,理性启蒙或教育的问题被提到了重建"理想国"之议事日程的首位。依柏拉图之见,理性启蒙或教育的任务至少有二:1. 直接给被教育者以理念之知识;2. 引导被教育者以自己的理性获得理念之知识。

正是在这两个方面,"诗"遭到了柏拉图的指控。本来"诗"是古希腊习以为常的教本,希腊人是在"诗"的教育熏陶下长大成人,行为处事的,荷马是希腊人公认的师长与导师。柏拉图年轻时也是荷马的崇拜者,并梦想成为一位诗人,然而,自认识苏格

拉底之后，他转而批判诗，因为在苏格拉底哲学的启示下，他发现希腊人理性的败坏与诗教直接有关，正是诗的误导使希腊人沉溺于感性的迷乱和神秘的迷狂之中不能自拔。

在柏拉图看来，诗之误导主要有两个方面：1. 诗没有向人提供理念之知识，而只是向人讲一些变幻莫测的个别事物的故事。在《理想国》中，柏拉图以荷马对“神”的描写为例来说明这一问题。柏拉图认为“神”之为“神”或“神的理念”只有两大规定性：自身恒定的同一和至善。[14] 亦即“神”这一理念本身意味着一种恒定不变的至善原则，如果诗人要提供有关“神”这一理念的知识，就必须将神写成恒常不变和至善的。然而，看看荷马笔下的神，一会儿大笑，一会儿大哭；一会儿勇敢，一会儿怯懦；一会儿大度，一会儿小器；反复无常，举止无定，还喜欢耍小心眼，恶作剧，甚至无恶不作。依柏拉图之见，这样的神显然不是神之理念，正因为如此，荷马的诗就不能给人有关神的理念知识（真理），而只是给出了有关神的谎言，因此它不能真正教导人们神是什么，人应如何行善；反而误导人们，使人们在作恶时自慰：“神也这样”。柏拉图认为，诗之所以不能提供理念知识，是因为诗人写诗不是凭借理性而是要么凭借感观经验去摹仿个别事物的外观，要么凭借神灵附体的迷狂而胡言乱语。在此，柏拉图认可了古老的摹仿说和迷狂说，但他却以此来证明诗的非理性本质。2. 诗诱发情欲的放纵从而导致理性的迷乱，使理性认知成为不可能之事。柏拉图将人格分为三大部分：理智、意志和情欲。他认为理性的人格应是在理智的指导下由意志对情欲进行适当控制，以便达到明智的和谐。更为重要的是，只有对情欲进行适当控制，才能保证理智的清醒，情欲过滤是理性认知的条件。然而诗一味煽情，挑逗人的情欲，使本应得到控制的情欲泛滥，破坏了

正常的人格和谐。柏拉图认为，诗之所以如此，是因为诗人是那种在人格结构中情欲起支配作用的人，"他的创作是和心灵的低贱部分打交道的……他的作用在于激励、培育和加强心灵的低贱部分毁坏理性部分"。[15]

由于"诗"对人的非理性误导，柏拉图宣布"理想国"不欢迎诗人，尽管他们的言词非常动听，故事讲得很美妙，然而"吾爱荷马，但吾更爱真理"，因此，柏拉图将他心爱的荷马及其所有的诗人都赶出了"理想国"。

不过，值得注意的是，柏拉图在将"过去的一切诗人"赶出理想国的同时，却召唤着"另一种未来的诗人"进入理性国。在"理想国"的大门上柏拉图写着这样一条诫命："只许可歌颂神明的赞美好人的颂诗进入我们的城邦"。[16]在另一处，柏拉图也说，"要任用较为严肃较为正派的诗人或讲故事的人，模仿好人的语言，按照我们开始立法时所定的规范来说唱故事以教育战士们"。[17]

从表面上看，"柏拉图非诗"与"孔子删诗"差别很大。1. 柏拉图将所有现存的诗驱逐出"理想国"，态度之强硬古今罕见；孔子则对现存之诗有所取留，并作为"礼仪之邦"的合法教本。2. 柏拉图之非诗主要是基于"诗摹仿自然"的古老信念，而追问"诗应当如何叙事"的问题；孔子之删诗则主要出于"诗言志"的古老信念，而追问"诗应当如何抒情言志"的问题。3. 柏拉图所非之诗主要是叙事体的史诗与戏剧，孔子所删之诗主要是抒情诗。

但从"入诗之思"的方式上看，两者却惊人地相似。1. 无论是柏拉图之"非诗"还是孔子之"删诗"都采取了一种"道德理性"立场，并对"诗"提出了明确的道德理性要求。无论对柏拉图还是孔子，"诗"只有作为道德理性行为并有益于道德理性的培养才

有存在的合法性。对柏拉图而言，“诗”要合法存在只有两条途径：其一，删除既有诗歌中的非法成分，使之成为纯粹符合道德理性要求的诗。在《理想国》卷三中柏拉图做了具体示范，他将《荷马史诗》中那些非法成分逐一删去，以此“说明应该讲什么以及怎样讲法的问题。”[18] 这“应该”的部分可以存在。在此，值得注意的是，柏拉图的删诗标准与孔子没有根本差别。他们操着不同的语言却说着同样的“应该”与“不应该”；其二，重新创作一种全新的诗，即符合道德理性要求的颂诗。对孔子而言，诗要合法存在无须彻底更新，只要以保留下来的《诗》三百为范本就行。不过，《诗》对诗的规范与柏拉图对未来之诗的要求又有什么两样呢？ 2. 柏拉图和孔子对诗的道德理性要求都以“道德理性”和“自然情性”的二元区分及对立冲突模式为基础。道德理性要求作为一种价值选择是以道德理性对自然情性的否定或支配来表现的。在此，须注意的是柏拉图那里的“道德理性”是以“认知理性”为基础的，因此，道德理性和自然情性的对立冲突往往体现为认知理性和感知感性的对立冲突。而在孔子那里则并无更明确细致的再区分。正因为如此，对诗的理性化要求在柏拉图那里明确的表现为“善”与“真”的双重要求，而在孔子这里则表现为“善”的单一要求。尽管如此，我们仍可以将他们的思维空间定位在更为一般的“理性”与“感性”的二元区分与对立之间。3. 柏拉图和孔子都将“诗”纳入“治乱救世”，重建理性王国（“理想国”、“礼仪之邦”）的总体教育规划中来设想，都有明确的实践要求。

怀特海曾说，两千五百年的西方哲学不过是柏拉图的一连串注脚。一部中华思想史又何尝不是孔子的一连串注脚？此言虽有几分夸张，但却基本属实。如此，中西文论诗学史是否也是孔子与柏拉图的注脚呢？

细察中西文论诗学史，答案似乎是肯定的。在中国，“诗论”的初始样态大概定形于西汉的《毛诗大序》。《诗大序》将孔子以降的儒家诗思明晰化了，尤其是它以圆熟了然的方式运用了孔子诗论的入思模式，并形成了一系列原则性的结论。在这些结论中，“发乎情，止乎礼义”这一命题至关重要，因为它一言以蔽之地概括了隐含在孔子诗论中的运思方式和理性主义立场，并规划了后世儒家诗论的基本限度和可能性倾向：由道德理性和自然情性的对立冲突所规划的视野与论域，以及在此之间或主张以理导欲，或主张以理灭欲，或主张以情越理的三种可能。

正统的儒家诗论在本质上是一种理性主义诗论，尽管其理性主义立场有“极端”与“温和”之分。以孔子为代表的原儒诗论属于温和的理性主义，它强调道德理性对自然情性的引导，“以养其欲”，为此它主张诗既符合道德礼义又不违背自然人情，试图在理性主义立场上调和情与理的冲突，故而有“发乎情，止乎礼义”之一说。宋儒诗论则主要是一种极端的理性主义诗论，它将道德理性和自然情性的对立推到了非此即彼的极端，从而主张“存天理，灭人欲”。就此，他们对孔子誉之为“无邪”的《诗经》做了进一步的清洗与删除。比如朱熹就认为《诗经》中的一部分“风”诗是表现“男女淫佚”的“淫诗”。他的三传弟子王柏更为激进，他认为这些淫诗是“恶行邪说”，绝非孔子传留下来的诗，而是汉儒塞进去的诗。为了捍卫圣道，维护《诗经》的纯正性，他从中清理出三十二篇“淫诗”，意欲一并删去。[19] 彻底反叛儒家正统理性主义诗论的是儒家异端诗论。儒家异端诗论在本质上是一种情性主义诗论。说它是“儒家诗论”是因为它仍在道德理性和自然情性的二元对立模式中思考诗的问题，并未越此限度；说它是“异端的”儒家诗论乃是因为它在此二元对立中选择了完全

不同于正统儒家诗论的价值立场，一种对立的、情性主义的立场。正因为如此，儒家异端诗论可谓较为纯粹的抒情诗论，其代表当推明李贽和公安派诗文论。

在西方，"诗学"(peotics)的初始样态定型于亚里士多德的《诗学》。与中国诗论的原初建构不同的是，由于柏拉图对诗的彻底否定，后世诗学主要是以"为诗一辩"的方式进行的，因为非此则诗学本身没有存在的理由。中国诗论的初始建构则不然，由于孔子将保留下来的"三百五篇"定为无邪之诗，所以后世诗论的建构乃是以"依《诗》论诗"的方式进行的。

在西方诗学中，最先为诗一辩者是柏拉图的弟子亚里士多德。通常人们认为亚氏诗学与柏拉图的诗论是背离的，其实这只是一种表面现象，或者只是就其结论而言的。如果我们深究《诗学》的思维模式与立论依据，则可以看到它不过是一种修正过的柏拉图主义。首先，《诗学》是在柏拉图所设定的理性与感性以及理念与个别的二元冲突模式中展开自己的辩护的，并且它认同了柏拉图对诗的理性要求，为此，《诗学》的全部努力就是要证明诗就是一种准理性知识(真理)，并且有道德净化功能(善)。亚氏的证明是这样的：他首先认可了柏拉图的判断，诗是对个别事物的感性摹仿，但他修正了感性与理性、个别与一般(理念)的关系。在柏拉图那里，感性与理性、个别与一般是截然不同的两种存在，因此以感性摹仿个别的诗永远不可能企及一般，故而不可能提供真理。亚里士多德则认为感性与理性、个别与一般是不可分割的，摹仿感性个别的诗可以而且意在以个别表现一般，它不同于史书只为写个别而写个别，因此它更近于哲学，至少是一种准知识(真理)。此外，他认可柏拉图的判断：诗煽动情欲。但他认为诗激发人的情欲恰恰是为了净化这些情欲，使过度的情欲

宣泄掉以保证身心的宁静和理智的清醒，而不是像柏拉图说的那样让沉睡的情欲冲动起来淹没理性。值得注意的是，亚里士多德的诗辩虽然得出了与柏拉图相反的结论而认为诗有存在的合法性，但亚氏的论证并没有否定柏拉图诗思的基本框架与理性主义原则，而是给它以更大的弹性，从而强化了这一框架与原则。

亚氏之后的西方主流诗学基本上是在他所确立的柏拉图的思维模式中展开的。在此，我们可以标划出三大线路：1. 在理性与感性冲突下，坚持理性中心，且将理性主义推到极端的 17 世纪的古典主义诗学；2. 调和理性与感性的冲突，中心模糊，保留理性主义的基本原则但逐步肯定感性的价值，从而导致向感性诗学转换的 18 世纪的美学诗学；3. 在理性与感性的冲突中，颠倒理性中心论，确立感性中心，并将感性主义推到极端的 19 世纪的浪漫诗学及尼采诗学。

古典主义诗学的显著标志是否定感性的价值，崇拜理性。它的主要工作是立足于理性主义的基本原则为艺术立法，将艺术绝对地“理性化”，因此，古典主义诗学也最为充分地将自己表现为柏拉图式的理性命令。

18 世纪的美学诗学不满古典主义诗学之绝对的理性主义，它不是将艺术活动规定为理性对感性的制约并使之成为绝对的理性活动，而是将艺术活动看作理性与感性协调统一的活动。“美学”的创始人鲍姆嘉通将美学定义为“研究感性认识的科学”，而艺术则被认为是“感性认识”的突出样式。“感性认识”这一说法在正统的柏拉图主义者眼中是不可思议的，因为严格意义上的“认识”指的是对一般理念的知识，这种认识只能是理性的行为而决非感性行为，人的感性能力只能获得个别事物的感

知与印象。说艺术是“感性认识”也就是说艺术这种初看是感性的行为却包含了理性的因素，因而它也能形成具有普遍性的知识。对“感性认识”的哲学证明完成于康德。康德证明了作为感性情感判断的审美判断何以具有普遍有效性，何以具有类似于理性判断的性质。[20]尽管如此，在18世纪美学的努力中我们仍能看到柏拉图理性中心论的影子，因为美学为艺术之感性的辩护，只不过要说明艺术感性不是一般之感性而是潜含着理性的感性，所以艺术感性的价值最终是以它与理性的亲缘关系来决定的，说艺术活动是“感性认识”等于说它是“准理性活动”。美学的这一思路直接源于亚里士多德，它仍然是在柏拉图的思维框架内，并出于理性主义立场对艺术感性所作的温和辩护。

不过，美学对艺术感性的温和辩护也激发了19世纪浪漫诗学对艺术感性的激烈肯定，这一倾向的突出代表是尼采美学。尼采美学一方面将艺术彻底还原为纯粹的感性活动而与理性无关，且在极端的言述中将美学看做“艺术生理学”，在此，艺术不是别的，它的终极样态只是生理上的内分泌。另一方面，尼采将感性和理性的价值坐标颠倒了过来，感性高于理性而成了最高价值。于是作为纯粹感性活动的艺术一时身价百倍，而作为纯粹理性活动的哲学形而上学则一文不值。[21]尼采认为，生命的本真样式是感性生存，为此提供基础的恰恰是感性艺术之“谎言”，而非理性哲学之“真理”。尤其重要的是，依尼采之见，理性哲学之“真理”本身就是一种虚构。通常人们将尼采看做一个反柏拉图主义者，他自己也如此标榜，但海德格尔有一反常的看法值得注意。海氏认为尼采所谓的反柏拉图主义只是在这种意义上才是真实的，即他颠倒了柏拉图的思维价值模式，不过，从根本上看，尼采并没有超出柏拉图主义，因为它只是“颠倒”而不是彻底

“放弃”柏拉图的思维价值模式，他仍然是在理性与感性的二元对立关系中思考问题并作出判断的，因此“尼采哲学的特征是颠倒的柏拉图主义”。[22]颠倒的柏拉图主义也是柏拉图主义，不过是最后完成的柏拉图主义，因为它穷尽了柏拉图主义给予思维的最后可能。

由“孔子删诗”和“柏拉图非诗”的启示，我们探索了中西主流文论诗学的入思方式及其内在冲突，其主要结论是：1. 中西主流文论诗学的建构都是在一种文化理性的要求下进行的，它基本上与中西传统世界的理性化进程同步。2. 文化理性的确立是经由设置一个对立面（自然情性）并克服这个对立面来进行的，对诗学的理性化要求纳入了文化理性确立自身的二元化程序。3. 由于文化理性在中西方确立自身的具体方式不同而导致了彼此的差异，但其根本的二元化程序和三种可能倾向却惊人地一致。4. 中西主流文论诗学的任一倾向都必须在这种二元冲突中加以理解，由于“理性主义”先行居于正统地位，故而“情性主义”只是作为异端而归属于总体的儒家诗论或柏拉图主义诗学。

第二节　庄子非文与荷尔德林忧诗

如果说在“孔子删诗”和“柏拉图非诗”中可以看到中西传统诗学在入思方式上的内在一致性，在“庄子非文”和“荷尔德林忧诗”中则可以看到中西传统文论诗学在入思方式上的巨大差异，以及在理性和感性的二元对立之外思考诗文的另一路数。

庄子非文，其言不多，但其激烈程度和彻底的程度决不亚于

柏拉图之非诗，只是两者的立场与见地相去甚远。

柏拉图之非诗是因为他认为诗是一种非理性的东西，它破坏理性秩序，败坏人的理性能力，是一种前文化或反文化的东西，为了建立文化理性秩序，必须将诗赶出"理想国"。孔子删诗与柏拉图一样，出于同样的文化理性立场。与之相比，庄子之非文则出于另外的理由。在庄子看来，人"文"之要非是因为它违背自然之道，妨碍人的自然生存。

在《应帝王》中，庄子讲了一个"浑沌开窍而亡"的故事。据说南海和北海的帝王常到中央之王"浑沌"那儿作客，他们为报答"浑沌"的盛情款待，花七日为"浑沌"开窍，因为他们认为人有七窍可用于视、听、说唱与呼吸，唯浑沌没有，但凿到七日，七窍开而浑沌死。庄子的故事很清楚，它是说，"自然存在"绝不同于"人的存在"，其根本区别在"开窍"与否。人是"开窍之在"，自然是"未开窍之在"。此外，"七窍"虽指人的耳目口鼻，但古人相信人的感官不同于动物之感官而是"心之官"，人是以心去视听食息的，故"开窍"又指"心之开窍"，"人之在"又指"有心之在"。为此，自然存在与人的存在的区别归根于"心"之有无。而"心之有无"全在于"用心与否"，有心不用等于无心。

庄子智慧的全部隐密在于：他先行认可人是不同于自然之在的"有心之在"，但"有心之人"完全可以"不用心"（不动心），因此，他能够成为无心的"自然之在"。

"有心不用"作为人返回自然浑沌的根本策略其表现形态是"忘"。"忘"字的汉语构造已告诉了我们它是什么意思：心死（心亡）。

对儒家而言，哀莫大于心死；对庄子而言，幸莫大于心死。心死者"真人"也，真人者"形同枯槁，心如死灰"，不知痛苦灾难为

何物也。

十分明显，主张“天而不人”的庄子认为，人不仅应该而且也可能从“人的存在”（有心之在）返回“自然之在”（无心之在）。更重要的是，返回自然存在的人才是“真人”，因此，“自然存在”才是人生存的本真样式。

庄子的生存论在儒家和柏拉图主义的视域中显然是不可思议的。因为在后者看来，人之为人就在其有心用心而别于无心之自然，人是别于自然的存在，无心之人只是行尸走肉而不再是“人”。因此，“人的生存”问题绝不能在“自然生存”的范围来思考，在人之为人的意义上，人不仅不应该也不可能返回自然之在。尤其重要的是，对儒家和柏拉图主义而言这一点几乎是不言自明无须追问的，因此，它们不关心人的自然存在这一问题，而只关注非自然的人为存在本身的可能性及正当性的问题。

在庄子那里，“自然存在”作为人应该而且可能返回的“本真生存样式”，它是人本来生存的原初样式或天然样式。在此隐含着两大走向：其一是从“自然存在”走向“人为存在”，伪而失真；其二是从“人为存在”返回“自然存在”，去伪返真。庄子之非文当由此得到根本理解。

依庄子之见，“人文”之产生是以毁坏“天文”（自然之文）为代价的，或者说，“人为存在”之可能是以破坏（或丧失）“自然存在”为前提的，因此“人文”是人从自然存在走向人为存在的表征。在《马蹄》中，庄子说：“纯朴不残，孰为牺尊！白玉不毁，孰为珪璋！道德不废，安取仁义！性情不离，安用礼乐！五色不乱，孰为文采！五声不乱，孰应六律！”[23] 在此，庄子明确地将“人为存在”看作是毁坏“自然存在”的结果，而且将“人文”（文采、六律）看作是整个人为存在的一部分，并将之与“天文”（五色，五声）对

立起来，"人文"之作是乱"天文"的结果。在《骈姆》中，庄子又指出："骈于明者，乱五色，淫文章，青黄黼黻之煌煌非乎？而离朱是已。多于聪者，乱五声，淫六律，金石丝竹黄钟大吕之声非乎？而师旷是已。"[24]"骈于明者"和"多于聪者"是指那种非自然之视听者，丧失了自然的眼睛与耳朵者，离朱、师旷之流是也，文章与六律是这等人"乱五色"、"乱五声"之"淫行"。"淫行"作为超过自然限度的行为即"人为"，这进一步说明文章六律之类人文是非自然的人为存在之表征。因此，必须"擢乱六律，铄绝竽瑟，塞瞽旷之耳，而天下始人含其聪矣；灭文章，散五采，胶离朱之目，而天下始人含其明矣。"[25]由此可见，庄子认为灭绝人文乃是恢复人的自然视听，返回自然存在的必由之路。

十分显然，庄子之非文也基于一种二元区分，即自然存在和人为存在的对立与冲突。俗常有一种误解将庄子的二元区分混同于柏拉图和孔儒的二元区分，亦即将自然与人为的二元区分混同于感性和理性的二元区分，这种混淆造成了极大的思想混乱。

"感性与理性"的二元区分在根本上看是对"人的本质力量"的反思性区分。就诗学而言，这种区分的潜在意味是先行认定了"诗"作为了然的"人的行为"其正当性是无可非议的，所可非议的只是诗究竟应该基于人之感性还是人之理性。"自然与人为"的区分则不是对"人的本质力量"的反思性区分，而是对人和非人的存在方式的区分。对庄子而言，无论是人的理性行为（动心），还是人的感性行为（动情）都是"人为之事"，一概是非自然的，因此，庄子的"自然"决不同于儒家和柏拉图传统中指述人的感性行为而与理性对立的"自然"。尽管后世儒家异端常借庄子自然学说的形上性来为自己的自然感性诗论作证，但两者的差

异是必须辨明的。

正因为如此，在庄子的二元图式中，无论是礼义之文，还是情性之文，无论是乐而不淫哀而不伤的文，还是放纵无度悲伤无节的文统统都在摒弃之列。对庄子而言，人文之要"非"不在于它是怎样的人为，而在于人为本身的反自然性。对孔子而言，人文（诗）之删留不在于它是否人为，而在于它是否正当的人为（理性人为还是感性人为）。

于是，对中国文论而言，庄子非文的深意在于它提示了另一种全然不同于儒家文论的思路，它立足于人的自然存在，并在自然与人为的二元对立模式中思考诗文的有关问题。

也许，可以问：既然在庄子对人的自然存在的设想中"人文"的存在是有害的，后世何以有基于庄子思想的诗文和诗文论？或者，既然人文的存在是多余的，还要写什么诗文且有其论呢？

前面我们读到了庄子对"真人"的设想和对"自然之文"的肯定，因此在庄子否定常人之人文的背后则隐藏着另一种可能：如果常人返回自然之在成为自然真人，就可能天机自张，自然成文。后世道家诗学之可能全基于此一可能性之信赖。在此，诗人的原型是庄子式的自然真人，诗的原型是自然之文。尽管现实中的诗人绝不可能成为"自然真人"，现实中的诗也不可能成为"自然之文"，但道家诗论家并不在乎这一点，他可以一味地游心于自己的梦幻，比如司空图的《二十四诗品》。

道家诗论独特的自然主义立场和思路还可以在其有关"自然事物"的抒写观上见出。对儒家抒情诗论和西方浪漫诗学而言，"自然事物"是作为人的"周围环境"或"心性象征"来抒写的，在此，自然事物本身的存在是被忽略的，它只是人这一"中心存在"的陪衬，它居于人之"周围"，或只是人这一"主体存在"借以

自我观照的镜子，人在自然事物身上看到的不是自然事物本身而是人自己。对道家诗论而言，“自然事物”则是作为它本身而言及的，它既非人这一中心的周围环境，亦非主体精神的象征。就此而言，道家诗论近于客观状物论与写实论，或近于西方自然科学的自然意识。不过，这种近似却不是主要的，因为道家诗论不仅将自然事物看做不同于人这存在的另一存在，即意识到它的独立自在性，同时又将它看做人的可能的，本真存在的象征，或人的另一生存样式的象征。就此而言，中国道家的自然观在本质上又是一种生存论，这种作为生存论的自然观才是中国道家诗文写作和诗文论的独特基础。

总而言之，在“人为存在”和“自然存在”的二元对立中，将“自然存在”设想为人可能且本该如此的存在，并由此而将诗文写作设想为这种自然存在的结果与表征，乃是中国道家入诗之思的独特路数，也是中国文论之异于西方诗学的独特维度。

于是有问：在西方诗学中是否也有一种既异于柏拉图主义诗学又在中国文论中找不到影子的入诗之思？那标划出西方诗学独一无二之思想维度的东西是什么？

此一提问将我们带近了荷尔德林。

荷尔德林是18世纪末的德国诗人。通常人们将荷尔德林归于浪漫抒情诗人之列，这一误解起于席勒。席勒以他那个时代的普遍见地认为荷尔德林生性忧郁，是一个表现自我忧伤的抒情诗人。席勒的看法支配了一个多世纪，为此，荷尔德林淹没在这种流俗的见地之中。直到19世纪末德国哲学家狄尔泰等人重提荷尔德林，此一状态才有所改变。但由于狄尔泰仍然在浪漫主义的视野中看待荷尔德林，荷尔德林的独异性仍未得到注意，只是到了本世纪的海德格尔，对荷尔德林的意识才真正从浪漫主义

的视野中走了出来。

如果我们抛开海德格尔对荷尔德林那些过分的溢美与曲解之辞，我们就可以从他对荷尔德林的深入阐释之中看到一些独特的东西。简言之，荷尔德林对诗的看法可以概括为这样几大要点：1.“诗人，作为神意的传达者，/你须得早早辞别人世”。[26]诗人是神的使者。从根本上看诗传达的不是诗人的情感意图或外部世界的知识，而是神的意旨，因此，诗的真正作者不是诗人而是神。2.“神乃人之尺度”。[27]“神意”是人生存的本真尺度，诗人领悟并传达“神意”乃是为人的本真生存采纳尺度。在荷尔德林看来，任何大地上的尺度，无论是感性尺度还是理性尺度都是源于“人性”而采纳到的尺度，这些尺度不能作为人测度自身与万物的根据，只有凭“神性”而采纳到的神性尺度（神意、神圣）才是人测度自身与万物的本真尺度。在荷尔德林这里，“神意”指述超验的本真意义，它最初由诗人所领悟，因为“诗人”不是常人，他秉有神性，是“半神”（Halbgott）。诗人的天职就是将聆听到的“神意”传达给民众，为后世提供生存的本真尺度。3.“我可以真诚地说，我已被阿波罗击中！”。[28]诗人写作既不是凭借自己的理性，也不是凭借感性，而是凭借神给予的神性或神力，才使他有一种超常的能力聆听到神的话语。荷尔德林认为，神从来不直接说话，他总是借助于事物形象来暗示自己的意图，“自远古就向我们显示出各种迹象，那是神的语言”。[29]禀有神性的诗人可以从事物形象的外显中领悟到神意的暗示。4.“我的本职是/讴歌崇高，因而上帝才/赋予我语言和心头的感激”。[30]本真之诗作为本真的语言言说传达神语从而给事物包括神本身以最初的命名，使之在语言中显现。然而，现代诗语作为自以为是的“人语”早已失去了与“神语”的联系，因而不能担当起神圣歌唱的重任。

荷尔德林的忧伤在于，他既清醒地目睹了自基督降生与殉道以来的“神的隐匿”，又亲历了命名神圣之诗语的丧失，他将这种双重“丧失”的时代称之为“贫乏的时代”。“在这贫乏的时代，诗人何为？”[31]诗人能做什么呢？在寻到那命名神圣的语词并见到了神迹之前，他的歌只是一首“无字之歌”。让我们听听荷尔德林的歌唱：

当我们祝福一日之餐时，
当我们于每日劳作之后休憩时，
我将如何表达我的感激之情？
那时，我是否可以为高者(神)命名？
然而，神不喜欢欠妥的名字，
我们的快乐啊，还不足以将他把握。
我们须时常沉默；神圣之名还缺乏，
心在跳动，可言辞仍隐而不出！
但乐曲(无字之歌)在不断鸣响，
或许能使临近的神灵感到快活。
但就准备停当，而烦忧也几近和缓，
因为这烦忧已进入欢乐之中。
如此烦忧，无论诗人愿意与否，
他都必须承担在心，而他人却不。[32]

诗人烦忧什么呢？没有称名神圣的名字，无法与神对话呼唤神圣，因此，只能弹唱起他的“无字之歌”勉力向神表达自己的感谢与渴望。诗人的烦忧他人没有，因为歌唱神圣是诗人的天职。

从荷尔德林的诗思中，可以看到一种前苏格拉底-柏拉图时

代的古老诗思。荷马和赫西俄德在自己的诗篇中就常常自称是神的代言人，在神启下歌唱，传达神圣的真理。察西方诗学史，这种古老的诗思最先在柏拉图那里得到明确表述，但柏拉图表述它是为了责难与嘲笑它。[33]在柏拉图看来，诗人凭神力在迷狂中作诗并不是诗的高贵所在，因为它恰恰证明了诗在本源上的非理性。自苏格拉底以来，“理性”被希腊哲人确定为最高价值，希腊哲学的主要工作就是否定和清洗神话意识中的非理性崇拜而确立理性主义的基本原则与立场。对柏拉图来说，理性主义的敌人有二：一是感性经验主义，二是神话神秘主义，因此，古老的诗思在柏拉图那里是作为理性主义的敌人而遭到攻击的。

自柏拉图之后，随着理性主义的胜利，将诗与神性连在一起加以思考是非法的，即使在基督神学的背景下，这种思考也不断被归整到基督教柏拉图主义和亚里士多德主义的理性框架中，古老的诗思几如垂危之游丝飘浮在世界的边缘。

荷尔德林的意义在于他以一种现代姿态恢复了古老的诗思，并对此作了精要的述说。这一述说对我的论题之所以重要，乃在于它昭示了西方主流诗学之外的另一诗思。

这是一种什么样的诗思呢？

这是一种在“神性之在”和“人性之在”的二元对立模式中思考诗的路数。在此，无论是基于理性的诗还是基于感性的诗都只是“人性之诗”，都是非而真之诗，本真之诗必是“神性之诗”。“神性之诗”是禀有神性的诗人对神圣意旨的转述，它是神性之在的基础。

对“神性之在”和“人性之在”的二元区分有点类似对“自然之在”和“人为之在”的二元区分，正如对“神性之诗”和“人性之诗”的二元区分有点类似对“自然之文”和“人为之文”的二元区

分一样，正因为如此，常有人将中国道家诗论和西方的古老诗学混淆起来。其实，这种类似太过表面化了，尽管它们各自非议的“人性之在”和“人为之在”有某种程度上的内在一致性，但各自标举的“神性之在”和“自然之在”却大不相同。

荷尔德林曾如此唱道：

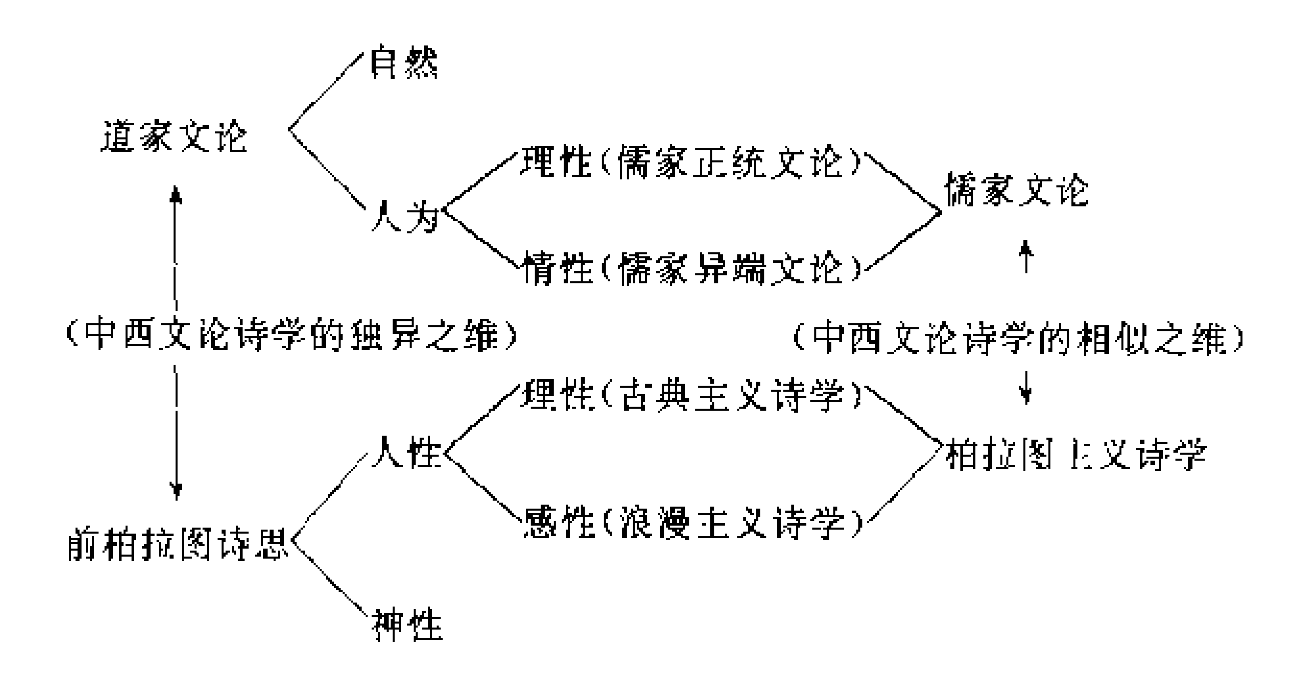
> 只要善——这纯真者
> 仍与他的心同在，他就乐意
> 按照神性来测度自身。[34]

“神性”意味着最高的“善”，是那种引起善的善。因此，“神性之在”是一种追求善的生存。“自然之在”则超然于善恶之彼岸，它一无所求。正因为如此，“神性之在”的标志是“神圣”，“自然之在”的标志则是“神秘”。此外，由于“神圣”既非感性对象又非理性对象，所以它又不同于柏拉图主义和儒家视野中的“善”，它是绝对的超越之准。

正因为如此，荷尔德林式的“神圣”作为生存超越的价值意义之维在中国历史上悄然阙如，正如庄子式的“自然”作为超越而非价值意义之维在西方历史上空缺一样。正因为如此，荷尔德林的诗思划出了西方诗学之异于中国文论的独特空间。

第三节　文论诗学结构及其生存论基础

就以上分析，我们可以将中西文论诗学的基本思路及结构关系图示如下：



中西文论诗学的组建是以一系列二元对立关系的设置为基础的，其操作策略是设置对立面，否定对立面，进而在此否定关系中确立自身的意义。

中西主流文论诗学分别是儒家文论和柏拉图主义诗学。它们两者都以"理性和感性（情性）"的二元对立关系为基础，且其正统样式都持理性主义立场，其异端样式持感性（情性）主义立场。此外正统的理性主义都是中西文论诗学的初始样式，故而是文论诗学史的"上文"。作为"上文"它既强行规范"下文"，又被"下文"所攻击。这种"规范"与"攻击"都基于对理性和感性（情性）这种对立否定性关系的设定，后发的感性（情性）文论诗学在自己的立场上已先行注定了它对作为上文的理性主义立场的攻击，反之也一样。就此而言，儒家文论和柏拉图诗学在其结构内部有惊人的相似性，这种相似性使文论和诗学间的参照性互释理解成为可能。

中西传统的非主流文论诗学分别是道家文论和前柏拉图诗思。作为非主流思想是因为它们都不在"理性和感性"这种二元对立模式中人思，而是在另外的二元对立模式中入思的。道家文

论入思的模式是“自然与人为”的二元对立关系，前柏拉图诗思的入思模式是“神性与人性”的二元对立关系。就其反人为和反人本主义的立场而言，道家文论和前柏拉图诗思是一致的，就其主张“返回自然”和“走向神圣”而言，两者又相去甚远。于是，道家文论和前柏拉图诗思以其对“人为”、“人本”（无论是感性人为还是理性人为，无论是感性人本还是理性人本）的否定而同为中西非主流思想的基本样式，又以其对“自然之诗”“和“神性之诗”的不同标举而张开了中西传统文论诗学的独特空间。

在此，我们可以看到中西传统文论诗学均为一种双重关系结构。一是主流文论诗学内部的二元对立关系（理性与感性、正统与异端），二是主流文论诗学和非主流文论诗学间的二元对立关系（自然与人为或神性与人性）。值得注意的是，由于理性主义是中西主流文论诗学之“正统”和作为初始样态的“上文”，因此，对它的反叛与攻击往往使主流文论诗学之异端和非主流文论诗学结成盟友从而混为一谈。比如中国儒家异端的情性主义诗论就常和道家自然诗论合流，而西方柏拉图主义的异端诗学即浪漫诗学也常求助于前柏拉图诗思。实际上这两者的差异是本质性的，道家自然诗论不仅反理性人为也反情性人为，前柏拉图诗思不仅反理性写作也反感性写作。只有查明此一分别，才能深入中西诗学内部冲突的微妙之处。

如果我们进一步探究，则会发现，中西文论诗学的二元冲突乃不同生存论之二元预设，准确地说，是不同生存论的二元预设规定着文论诗学内部的冲突样式与关系。道家文论基于“自然生存论”对“自然”和“人为”的二元预设；儒家和柏拉图主义的正统文论基于其“理性生存论”对“理性”和“感性”的二元预设，它们的异端基于其“情性生存论”对“理性”与“感性”这对二元预设的

价值颠倒；前柏拉图诗思基于“神性生存论”对“神性”和“人性”的二元预设。在此的四种生存论都确立了“应当如此的生存样式”，它们分别是：自然之在、理性之在、感性之在、神性之在。“诗”是被置于不同的生存论视野中，并作为“应当如此的生存样式”来要求和认定的。换句话说，中西传统文论诗学的四种主要样式（自然文论、理性文论诗学、感性文论诗学、神性诗学）都是特定生存论的派生物，因此，它们之间的冲突实质上是不同生存论之间的冲突。

现在的问题是：生存论之为文论诗学的基础是否正当？或者说：诗是应当如此的生存方式呢还是别的什么？

考察中西文论诗学之实事，文论诗学的工作并不关注诗文事实上如何存在并具有什么样的价值功能，而是按特定生存论的要求申诉诗之应该与必须。这一状况只是到了20世纪的西方语言论诗学才有所改变。本世纪的一些西方思想家注意到诗在事实上是一种“语言活动”，“诗的实事本身”当在语言论而非生存论的视野中去把握。在此，传统诗学的一系列二元区分与冲突失去了意义。

一旦我们将中西文论诗学的思想基础揭示为传统的生存论，其相关的本质特点就昭然明朗了。首先，传统的生存论作为一种规范价值论规定了文论诗学作为一门规范性学科的性质，这一性质注定了文论诗学的命令语式。文论诗学与诗文的关系是“指令性”的，它不管诗本身如何，而不停地对诗文说，“你应该这样，应该那样”。文论诗学的工作是为诗文立法，而不是从诗文的事实本身出发去描述这一事实。为此，中西文论诗学的“价值论陈述”掩盖了“诗的事实”，也妨碍了对这一事实的揭示。其次，传统生存价值论自以为是的立场导致了文论诗学价值取向上的

独断性与专制性，这一点在主流正统文论诗学中表现得最为突出，由此导致的异端反叛也才显得剑拔弩张，势不两立。

西方现代诗思转向"语言论的视野"，它力图完成"存在"与"价值"的剥离，暂时放弃对诗的"指令"，而尝试描述诗的存在之实事本身。迄今为止此一尝试已卓有成效，但也有不少问题，不过，对我们反观传统文论诗学而言，此一转向仍不失为一面镜子。

注　释：

〔1〕　关于"轴心时代"，请见雅斯贝尔斯《智慧之路》，中国国际广播出版社 1988 年版，第九章"人的历史"。有两段重要论述兹录于下："以公元前 500 年为中心，约在前 800 年至前 200 年之间，人类精神的基础同时独立地奠定于中国、印度、波斯、巴勒斯坦和希腊。今天，人类仍然依托于这些基础。""发生于前 800 至前 200 年的这种精神的历程似乎构成了这样一个轴心。正是在那个时代，才形成今天我们与之共同生活的这个'人'。我们就把这个时期称作'轴心时代'吧。非凡的事件都集中发生在这个时期。中国出现了孔夫子和老子，中国哲学中的全部流派都产生于此，接着是墨子、庄子以及诸子百家。在印度……希腊产生了荷马，还有巴门尼德、赫拉克利特、柏拉图等哲学家，悲剧诗人……"

〔2〕　孔子：《论语・子罕》，见《论语译注》，中华书局 1982 年版，第 90 页。

〔3〕　孔子：《论语・泰伯》，见《论语译注》，中华书局 1982 年版，第 81 页。

〔4〕　司马迁：《史记・孔子世家》，见《史记》卷四十七，中华书局校点本。

〔5〕　孔子：《论语・子罕》，见《论语译注》，中华书局 1982 年版，第 92 页。

〔6〕　庞朴：《稂莠集》，上海人民出版社 1988 年版，第 250 页。

[7] 孔子:《论语·八佾》,见《论语译注》,中华书局1982年版,第30页。

[8] 孔子:《论语·卫灵公》,见《论语译注》,中华书局1982年版,第164页。

[9] 《论语·为政》,中华书局1982年版,第11页。

[10] 朱熹:《论语集注》卷一,中华书局本。

[11] 孔子:《论语·季氏》,见《论语译注》,中华书局1982年版,第178页。

[12] 《礼记·经解》。见《中国历代文论选》第一册,上海古籍出版社,1988年版,第22页。

[13] 见迦达默尔《迦达默尔论柏拉图》,光明日报出版社1992年版,第43－80页。

[14][15][16][17][18] 柏拉图:《理想国》,商务印书馆1995年版,第72--81页、第404页、第407页、第102页。

[19] 见夏传才《诗经研究史概要》,中州书画社1982年版,第147－150页。

[20] 关于"感性认识"在柏拉图传统中的悖谬,以及鲍姆嘉通的调和以及康德论证的意义请参见迦达默尔的《美的现实性》,三联书店1991年版,第24—28页。

[21] 参见《海德格尔论尼采》,河北人民出版社1990年版,第十四章"作为审美情态的迷醉"。

[22] 海德格尔:《哲学的终结与思之任务》,见《海德格尔基本著作选》,英文版,纽约,1977年版,第375页。

[23][24][25] 《庄子译注》,吉林文史出版社1993年版,第173页、第159—160页、第185页。

[26] 荷尔德林:《恩庇道克利斯》,转引自《海德格尔诗学文集》,华中师大出版社1992年版,第221页。

[27][28][29] 荷尔德林,转引自《海德格尔诗学文集》,华中师大出版社1992年版,第197页,第221页,第222页。

[30] 荷尔德林:《贺奥古斯塔·封·洪堡公主》,见《荷尔德林诗选》,北京大学出版社 1994 年版,第 105 页。

[31] 荷尔德林:《面包与酒》,转引自《海德格尔诗学文集》,第 225 页。

[32] 荷尔德林:《归家》,转引自《海德格尔诗学文集》,第 328-329 页。

[33] 一种普遍的误解将柏拉图表述的"神灵附体论"和"迷狂论"看作柏拉图本人的主见,其实他只是表述一种古老的诗思;此外这种误解认为柏拉图对此持肯定态度,其实他是否定这种见地,并以之来反证诗的非理性本质的。这种误解在西方起于浪漫时代。一些浪漫诗人(如雪莱等人)企图借柏拉图的权威来肯定诗的非理性特征。这种误解在中国主要导源于朱光潜先生的《西方美学史》。如此误解造成了对柏拉图的根本误读,理性主义者的柏拉图被读成了非理性主义大师。

[34] 荷尔德林,转引自《海德格尔诗学文集》,第 197 页。

下　篇

专题性比较研究

第4章

叙事论：文史哲

在《批评的剖析》中，N·弗莱曾说："文学位于人文学科之中，其一侧是史学，另一侧是哲学。由于文学本身不是一个系统的知识结构，因此批评家必须在历史学家的观念框架中找事件，在哲学家的观念框架中找思想。"[1]弗莱的论断十分中肯，文学不是一门学科知识，文学之为文学恰恰在于它的前学科性和超学科性，因此，批评家不可能在文学自身找到观照文学的观念框架，他只能求助于特定的人文学科，给它一种视野，一套可操作的批评语汇。史学和哲学作为最古老的人文学科正是传统批评可依赖的"知识"。

不过，严格说来，弗莱的论断只对传统批评有效，因为现代批评不再寄生于史学和哲学，而是位于语言学之上，并且就是一种本源性的语言学实践。更为重要的是，由于文学被认为是一种最为基本的语言活动，因此，对史学和哲学的本真理解反要借助于文学的参照才有可能。

不管怎么说，弗莱的论断都是我们进入传统思想，尤其是叙事理论之言述空间的准确界标，因为这一空间正在史学与哲学的"之间"。

第一节 诗史之分：志与事、一般与个别

在第二章中我曾指出，传统的中国文论和西方诗学大都在"语词与实在"的关系中入思，并因其"实在中心论"而主要思考语词所表达的"实在"问题。语词所表达的"实在"即语词之言述对象，对叙事理论而言，即诗所叙之"事"，因此，中西传统叙事理论基本上是一种遗忘了"言"之本体功能的"事论"，而对"事"的理解又是在"史学"和"哲学"的眼界中进行的。

值得注意的是，中国传统思想在相当长的时期内都未能注意到"事"对"诗"的意义，故而其叙事理论发生迟缓且难产；西方思想则一开始就注意到"诗与事"的特殊相关性，因而其叙事理论早发而且早熟。

此一情形可在中西远古思想对诗与史的区分中见出。

在中国，"诗言志"，[2]"史，记事者也"。[3]"志"与"事"分别是诗与史的言说对象，也是区别诗与史的标志。

此一区分意义重大，因为它暗含了一个判断：诗叙事是非法的。"事"是史的言说对象，诗的本职是"言志"，诗如叙事则"不务正业"，"不守诗道"，非诗而史了。

虽然中国诗论也有"感于哀乐，缘事而发"[4]之说。但"事"毕竟只是哀乐之缘起，即所谓"触事兴咏"，诗所咏唱者不在"事"而在哀乐之"志"。此外中国古人虽在释诗时也好寻"本事"，但对正宗诗论而言，寻本事只是手段，察兴寄之情志才是目的。当然，细察中国诗歌史，纯粹的叙事诗并非绝无而且不少，但较之汗牛充栋的言志抒情之诗则几乎等于零。中国古代叙事诗之贫乏，以及

没有从叙事诗中衍生出诗歌传奇和史诗显然与诗歌叙事的非法信念有关。这种观念不仅阻碍了文学叙事在诗歌创作中的诞生与发展，也断绝了诗性叙事理论依赖诗歌经验而发展的道路。

与之相较，西方的情况则有根本的不同。亚里士多德指出诗与史的区别主要在于"一叙述已发生的事，一叙述可能发生的事，……诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。"[5] 不管怎么说，诗与史的言说对象都是"事"，只不过是不同的事罢了。史言个别已然偶然之事，诗叙普遍可然必然之事。诗与史各言其事，各行其事，并行而不悖。在今天看来，亚里士多德这些言谈几近"陈词滥调"，但它对建立西方叙事诗学的意义却一直隐而不彰。

话还得从柏拉图说起。在柏拉图眼中，诗歌叙事也是非法的，只不过理由与中国古人有异。依柏拉图之见，诗叙之"事"是个别事物的影子，与真理（一般理念）隔着三层；此外，诗模仿的事物影子是为了投合读者卑下的情欲，败坏了人的理智，因此应将诗人逐出理想国。

最早为诗一辨的是亚里士多德。亚氏重新解释了古希腊流行的"模仿"说，他认为诗之"模仿"并不是如柏拉图说的那样是对个别事物某一表象的复制（如照镜子那样），而是模仿自然造物的方式，即像自然造物那样将形式加在质料上以制成诗作和艺术品。其次，亚里士多德重新解释了一般和个别的关系，认为柏拉图式的一般（理式），即那种先于个别而独立存在的一般理式是不可思议的，是一个不存在的幽灵，任何一般（理式）都只能依附于个别而存在，个别才是第一实体或本体。因此，诗不仅可以叙述个别之事，而且只有经由个别之叙述才能揭示那依附于个别的一般。再次，亚氏基于以上见地认为诗虽叙述个别但却意

在一般，故而它高于历史，更富有“哲学意味”，因为历史为写个别而写个别，它不关心一般。

诗比历史更有“哲学意味”这一论断非同小可。在柏拉图、亚里士多德时代，“哲学”被认为是对一般理念的表达，因而它意味着真理、知识、道德和存在的权利。说诗比历史“更有哲学意味”就是说诗比历史更有价值、更有存在的权利。因此，这一论断为诗歌叙事奠定了强有力的合法基础，同时也就为诗歌叙事理论开了绿灯。

与此相反，中国思想长期安于“诗言志”，“史叙事”的分野而不曾为诗之叙事争得一席地位，只是到了唐宋之后，文学叙事在传奇小说戏剧中自然发展而蔚为大观时，文学叙事的合法性问题才得到关注。即便如此，对文学叙事的思考也大都是在戏曲和小说论之中，而与诗话、词话无甚关系。

俗常以为，中国的叙事诗论发生迟缓是因为中国远古的文学经验主要是抒情诗，西方叙事诗学早熟而丰饶是因为古希腊的文学经验主要是史诗和戏剧。这种看法有一定的道理，但不能一概而论，因为中国古代仍有相当数量的叙事诗正如古希腊也有大量的抒情诗一样。问题可能还在于，中国古代在相当长的时期内没有找到区分诗歌叙事和历史叙事的理论依据，尤其是在古老的诗史区分之后，如何将诗歌叙事从历史叙事中剥离出来，并确立诗歌叙事的合法性就成了一个特别困难的事情，在此不仅需要相当发达的诗歌叙事经验，更需要一种强有力的理论尺度。遗憾的是，在古代中国这两者都贫乏。此外，由于中国古代的尊史传统，历史叙事和叙事史学惟我独尊，因此，诗性叙事和叙事诗论最初是寄生在历史叙事和叙事史学中的。事实上，中国的叙事诗论是从诗之外的小说戏剧等写作经验中生长出来的，

而小说戏剧的母胎更像是史传而非诗歌。因此，以小说戏剧论的样式而出现的中国叙事诗论的形成史就是既依存又艰难偏离史传叙事理论的历史。

第二节　文史哲：历史旨趣与哲学意味

上述分析表明，中国古人在诗史之分中排除了诗歌叙事的合法性，叙事成为历史的事情，这就使中国的诗性叙事无法自觉而合法地在历史叙事之外以"诗"的名目和样式进行，只能不自觉地寄生在历史叙事当中，以"稗官野史"、"正史之余"和"六经国史之补"的面貌出场。比如最早的志怪志人小说就是史之旁出与变种，这不仅因其毫无非史之文性的自觉，更因其本身就还是一些笔录记载。降至唐人传奇虽为中国小说文体之独立开辟了道路，但同样具有浓厚的"历史"色彩。诸如《长恨歌传》、《高力士外传》、《安禄山事迹》、《东城老父传》等，在题名、结构、人物、行文等方面都有明显的史传体式的痕迹，而所记所叙之"事"虽怪诞不经，附会流言，但其人其事仍大抵实有，笔录记载仍多于虚构创造。及宋人"说话"则干脆明目分列出与"小说"并列的"讲史话本"。讲史话本是长篇小说的先声，"在长篇小说的形成阶段，演义体史实重述显然惟我独尊，而其他类型的小说至少也托名为历史。因此历史学家们，仅次于说话人，为中国小说的创造性提供了最重要的文学背景。"[6]

"历史"作为文性叙事评价自身的惟一尺度长期支配着中国文性叙事理论的发展，文性叙事只有不断证明自己的"历史性"才有存在的理由。所谓"文参史笔"、"班、马史法"和"良史之才"

乃是对文性叙事的最高评价。“历史旨趣”乃是文性叙事的最高标的。

这种“依史论文”的倾向在相当长的时期内支配着人们对传奇、戏曲和小说的看法与鉴赏。诚如夏志清先生在《中国古典小说导论》中所言，“在中国的明清时代，作者与读者对小说里的事实都比对小说本身更感兴趣。最简略的故事只要里面的事实吸引人，读者也愿意接受。……职业性的说话人一直祟奉视小说为事实的传统为金科玉律。《三言》中没有一则故事的重要人物没有来历，作者一定说出他们是何时何地人，并保证其可靠性。……讲史的小说当然是当作通俗的历史写、通俗的历史读，甚至荒诞不稽附会上一点史实而不当作小说看。所以描写家庭生活及讽刺性的小说兴起时，它们显然是杜撰出来的内容，常引起读者去猜测书中角色影射的真实人物，或导致它们作者采用小说体裁的特殊遭遇。前人对《金瓶梅》既作如是观，《红楼梦》亦然，被认为是一则隐射许多清代宫廷人物的寓言。……他们不信任虚构的故事，表示他们相信小说不能仅当作艺术品而存在：不论怎样伪装上寓言的外衣，它们只可当作真情实事，才有存在的价值。它们得负起像史书一样化民成俗的责任。”[7]

其实，不惟小说传奇，即使对叙事诗的评价也是这一把“历史”的尺子。比如有关杜甫的评价，孟棨《本事诗·高逸》云：“杜逢禄山之难，流离陇蜀，毕陈于诗，推见至隐，殆无遗事，故当时号为‘诗史’。”宋祁《新唐书·杜甫传赞》云：“唐兴，诗人承陈隋风流，浮靡相矜……至甫，浑涵汪茫，千汇万状，兼古今而有之。他人不足，甫乃厌余；残膏剩馥，沾丐后人多矣。故元稹谓：诗人以来，未有如子美者。甫又善陈旧事，律切精深，至千言不少衰，世号‘诗史’。”杜甫之为“诗圣”而高过“诗仙”李白，其中一个主

要原因就在于杜甫史笔之沉郁真切。

相较而言，西方文学叙事理论则是另一路数。在亚里士多德的诗史之分中我们可以看到这种区分是借助于哲学之参照来进行的。在亚氏眼中，史离哲学（关于一般理念的知识）很远，它是关于个别事物的记录；诗离哲学很近，它是关于一般事物的"准知识"。因此诗比史更有"哲学意味"。由此可见，亚里士多德是"依哲论诗"的。

"依哲论诗"的亚里士多德传统主要生发出后世的古典主义诗学，这种诗学在根本上以哲学为"诗性叙事"的参照和样本，诗之为诗就必须像哲学那样去叙述有关一般理念的真理或知识，不能像历史那样去叙述个别偶然的事物，更不能虚构怪异和非理性的事物。

古罗马的古典主义诗学大师贺拉斯在《诗艺》开篇写了这样一段话："如果画家作了这样一幅画像：上面是个美女的头，长在马颈上，四肢是由各种动物的肢体拼凑起来的，四肢上又覆盖着各色羽毛，下面长着一条又黑又丑的鱼尾巴，朋友们，如果你们有缘看见这幅图画能不捧腹大笑么？皮索啊，请你们相信我，有的书就像这种画，书中的形象犹如惊人的梦魇，是胡乱构成的，头和脚可以属于不同的族类。"[8]贺拉斯觉得这样一幅画可笑是因为画面事物的各组成部分"属于不同的族类"。所谓"族类"正是个别事物的"类一般"，这"类一般"规定着个别自然机体的类别部分及构成秩序，画面构图只能根据这种个别与一般的归属关系来进行，不然就违反了"必然律"和"可然律"，就是"胡乱构成的"，就是"可笑的"。在谈到人物的性格描写时，贺拉斯谆谆教诲要注意，"不同的年龄的习性……不要把青年写成个老人的性格，也不要把儿童写成个成年人的性格，我们必须永远坚定不移

地把年龄和特点恰当配合起来。"[9]在此,年龄是一个"类一般"的标志,它不仅是检验某年龄阶段的人物是否写得合适的尺度,也是通过写某年龄阶段的个人而必须揭示的东西。对于古典主义者来说,个别只是一般的例证,写个别是手段,揭示一般才是目的。

十分显然,西方古典主义这种"类型说"理论正是"以哲论诗"的产物,它将文学叙事引向所谓"普遍事物"的模仿;相反,中国古人"以史论文"的思路则将文性叙事引向所谓"个别事物"的实录。从中西叙事理论的建构可见各自传统文化的最深层的价值坐标。不用说,古代中国最高的文化样式是"史",古代西方最高的文化样式是"哲"。中国古人心目中的"先帝先圣"、"列祖列宗"就像柏拉图心中的"哲学王"一样是真理与至善之源。因此,在中国,别的文化样式必得近于"史",模拟"史",追求"历史旨趣"才分得价值;在西方,别的文化样式必得靠近"哲",追随"哲",获得"哲学意味"才受人敬仰。

不过,在"依史论文"和"依哲论诗"的逻辑终端,"文"与"诗"都难免不被"史"和"哲"所消融或排斥。因为文与诗毕竟不是史,也不是哲,较之史与哲它终归等而下之。无怪乎清代的归庄在金圣叹将《水浒传》与《离骚》、《庄子》、《史记》、杜诗等并列为六大才子书并认为《水浒》在很多地方高出《史记》一畴时怒不可遏,斥金圣叹曰:"以小说、传奇跻之于经史子集"是"失伦"。而"以哲论诗"的黑格尔则更其雄辩地宣告了"艺术的终结"。在黑格尔看来,艺术虽也表现一般理念,像哲学一样提供真理,但艺术真理较之哲学真理终归等而下之,因为艺术只能借助个别事物有限度地表述一般,哲学则以一般概念直接而充分地表述一般(理念),因此,在人们对真理的选择面前,艺术远不是哲学的对手。

所谓"艺术终结论"指的就是艺术作为等而下之的真理样式在黑格尔的时代和未来将被哲学所取而代之，而不是说从此以后艺术不再存在。

问题在于文性叙事(诗性叙事)的实质既非史之"实录"，亦非哲学之"真理"，要确立独立的文性叙事理论只有摆脱史论和哲学的学科性束缚才有可能，事实上，中西文性叙事理论正是从寄生于史与哲到摆脱史与哲的限制中确立起来的。

第三节　文性叙事：文与事

有意思的是，中西文性叙事理论在摆脱史学和哲学眼界的过程中走过了一段发人深思的路。中国文性叙事理论借助一种"哲思"摆脱了"史论"的束缚，却陷入了类似于西方早期叙事理论的泥坑；西方文学叙事理论借助一种"史论"摆脱了"哲学"的束缚，又走上了一条靠近中国早期叙事理论的道路，并且双方都主要以小说理论的样式出现。

具体而言，中国小说叙事理论之所以能偏离历史叙事理论，主要借助了"理与事"这对范畴，这对范畴颇类似于西方之"一般和个别"这对哲学范畴。

脂砚斋在《石头记》第二十九回有段批语曰："清虚观，贾母、凤姐本意大适意大快乐，偏写出多少小不适意的事来，此亦天然至情至理，必有之事。"(庚辰本)第二回写林如海"乃是前科的探花，今已升至兰台寺大夫。"脂批曰："官制半遵古名亦好，余最喜此等半有半无，半古半今，事之所无，理之必有，极幻极玄，荒唐不经之处。"(甲戌本眉批)所谓"事之所无，理之必有"指的正是

小说所叙之事的特点，这种事虽不是已有之"实"事，但必是合理之"真"事。在此，"事"被一分为二了，已有之实事是个别已然之事，它是史传叙述的对象；合理之真事是普遍必然可然之事，它是小说叙述的对象。为此，小说有理由虚构，只要它依理顺情，造必有之事就行。这一区分至关重要，它使小说叙事有别于史传叙事而别开一面。

十分显然，这一区分与亚里士多德的理由大体相似，虽然脂砚斋并未明言什么哲学，但暗含一种哲思。不仅脂砚斋，冯梦龙在《警世通言序》中也说到所谓"事真而理不赝，即事赝理亦真"。正是凭借这种仍嫌朦胧的哲思，小说叙事才得以为自己非史之虚构辩护。

有趣的是，当中国的小说叙事理论借助于一种朦胧哲思力图摆脱史论之约束时，西方的小说叙事理论却借助于一种史论来摆脱哲思之束缚。在西方文学中，小说(novel)是一种在18世纪后期才正式定名的文学形式，它因其特定的历史内涵而区别于前此的准小说样式"散文虚构故事"(fiction)。伊恩·P·瓦特在《小说的兴起》中指出："小说兴起于现代，这个现代的总体理性方向凭其对一般概念的抵制——或者至少是意图实现的抵制——与其古典的、中世纪的传统极其明确地区分开来。"[10]在瓦特看来，兴起于18世纪英国的"小说"确立了一种全然不同于传统的现实观。在传统文论中，真正的"现实"是那种普遍性的、类别性的、抽象性的事物，而18世纪的小说家则认为"现实"是特殊的、具体的、个别的事物。

瓦特将18世纪的小说对个别事物的表达技巧概括为人物个性的塑造和环境的详细展示。在人物个性化描写方面，瓦特仔细分析了18世纪小说给人物"取名"的问题。瓦特指出：先前的

文学样式中的人物大都有专有名称，但这并不表明作者在努力确认他的人物是完全个性化的存在。“古代的和文艺复兴时期的批评观念与其文学实践相符合，偏爱的都是历史的或类型化的名称。”[11]18世纪的小说家对传统进行了极有意义的突破，“他们为他们的人物取名的方式，暗示那些人物应该被看成是当代社会环境中特殊的个人。”[12]“它所应象征的是，人物被看作了一个特殊的个人，而不是一种类型。”[13]“从逻辑上讲，个人的特殊问题是与专有名称在认识论上的重要地位密切相关的，因为，用霍布斯的话说，‘专有名称只能使人想起一件事情；而全称命题却使人想起许多事情中的任何一件。’专有名称在社会生活中也起同样的作用，它们是每一个体的人的特殊性的字面表达形式。但是，在文学上，专有名称的这种作用是在小说中最先得到充分确认的。”[14]

瓦特指出：对特殊环境的具体描述也是基于抵制一般化而追求个别化表达的需要。他认为早期的虚构故事出于对一般普遍性事物的迷恋而不在意事物存在的时空性，“事件的先后顺序被设计在一个非常抽象的时空连续统一体中。”[15]柯勒律治就曾指出斯宾塞的“《仙后》中奇异的独特性和准确的想像完全缺乏特定的地点时间。”[16]瓦特说：“洛克所承认的‘个体化的原理’，是时空中某一特殊点上的存在。正像他写的那样，因为‘如果把理念从时空的环境中分离出来，它就变成了一般性的东西，’因此，只有时空环境都是特殊的，理念也才是特殊的。同样，只有小说中的人物被置于某种特殊时空的背景之中，他们才是个性化的。”[17]在早期的虚构故事中。虽然也有许多描写得具体而富有特征的环境，但毕竟是偶尔出现，零零星星的。瓦特认为笛福是第一位使其全部事件的叙述具体化到如同发生在一个实

际存在的真实环境中的作家。为此，瓦特说18世纪的小说“向我们展开了一种发展的，而且是意外的，特定的个人在特定时间和特定地点获得的特定经验的聚合体。”[18]如此之小说正如时人评论笛福的小说所言：“像在法院宣读证词。”

作为“证词”，小说是“信史”，作为“信史”，小说才是有价值的。正如华莱士·马丁在《当代叙事学》中指出的那样：“绝大多数的17、18世纪作者都或明或暗地否认他们在写小说或传奇。他们为自己的作品加上‘历史’，‘传记’，‘回忆录’等等名称，以便将自己从小说或传奇的无聊的、空想的、未必然的、有时甚至不道德的那些方面开脱出来。‘这并不是一部小说/传奇/故事’，这类说法经常以各类形式出现于前言之内。理查森说《克拉丽莎·哈洛》不是‘一部轻浮的小说，也不是一部昙花一现的传奇，’而是‘一部生活与社会风俗的历史’。”[19]以历史论小说的风尚在巴尔扎克那里表现得最突出，他那句人尽皆知的名言是“法国社会将要作历史学家，我只能当它的书记。”[20]而直到亨利·詹姆斯还坚信小说家必须“视自己为历史学家，视自己的叙事为历史。”[21]

如此看来，西方18世纪以来的小说观念离亚里士多德的传统越来越远，离中国古代的叙事理论越来越近了。不过，无论是西方小说理论在一种史论意识中使小说离开哲学而靠近历史，还是中国小说理论在一种朦胧的哲思中使小说离开历史而靠近哲学，小说之为小说都还未在理论意识中真正独立起来。

因为小说叙事的本质特征在根本上并不取决于小说叙“一般之事”还是“个别之事”，而取决于小说为何叙事，“事”与“文”的关系如何？是从“事”出发设定“文”呢？还是从“文”出发去理解“事”？简单地说，小说叙事的突出特征是为自身的目的而“造

事"或"生事","事"是"文生之事"、"文内之事"。小说叙事的"自我目的性"是其本质。故而倒是中国明末清初的金圣叹一语道破了天机:"《史记》是以文运事,《水浒》是因文生事。以文运事,是先有事生成为如此如此,却要算计出一篇文字来,虽说是史公高才,也毕竟是吃苦事;因文生事却不然,只是顺着笔性去削高补低都由我。"[22]

金圣叹的"文"当指叙事"艺术",或叙事之"叙"。这段文字至少有两层意思:其一,文与事的关系在史书和小说中不同。在史书中,所叙之"事"是目的,叙事之"叙"(艺术、文)是手段;在小说中,这种关系倒了过来,所叙之"事"反成了手段,叙事之"叙"(艺术、文)成了目的。其二,史书所叙之"事"是先有之事,它是叙事之叙(文)必予如实道来的对象,因此要"以文运事",即用文来叙事,文是手段;小说与之不同,小说所叙之事是先前乌有之事,"七十回中许多事迹,须知都是作书之人凭空造谎出来","一百八人,七十卷书都无实事",对小说而言,是否"先有其事"或"事的虚实"并不重要,重要的是"因文生事",借叙事来显示叙事的艺术。简言之,史书为事而文,小说为文而事。为此金圣叹曰:"吾见其有事之巨者,而隐括焉;又见其有事之细者,而张皇焉;或见其有事之缺者,而附会焉;又见其有事之全者,而轶去焉:无非为文计,不为事计也"(第二十八回回首总评)。

在金圣叹的叙事学说中,我们首次看了一种根本的颠倒,在他那里,小说叙事理论不再是变相的"事论"而成了真正意义上的"文论"。

将叙事之"事"作为展示叙事之"叙"的手段也是俄国形式主义文学叙事理论的看法之一。什克洛夫斯基就认为,对文学而言,叙事之事也是"形式"因素之一,是"叙"之艺术的结构性成

分，只有通过研究语言和艺术结构的成规，才能理解何以有这事而非那事。什克洛夫斯基这一思路由结构主义和后结构主义所发展，叙事之"事"最终被看成是"叙"出来的，是"叙"的产物，是永远不可能与"本事"重合的"事"。

华莱士·马丁指出，传统叙事理论对小说的非难主要基于一种形而上学的知识信念，即认为语词可以准确无误地对应于客观事物，哲学和历史都自以为可以达到这种"准确无误"而获得"真理"。"在这一语境中，'小说'意味着词与物之间的错误联系，或者是对不存在之物的言及……更晚近的哲学家们已经不把真理设想为陈述与现实之间的关系，而把它设想为语言运用中包含的种种成规的一个衍生物。陈述一个真实的命题最终只是言语的一次运用。"[24]

所谓"更晚近的哲学家"显然是指J·L·奥斯丁这样一些哲学家。奥斯丁在《论言语有所为》一书中提出一种"言语行为"理论，这种理论的关注重心不再是"言语说出了什么？""什么存在着？""什么是真实的？"而是"怎样言说才有意义？""我们通过运用它们实现了什么？""哪些成规决定着它们的使用？"从奥斯丁提问的角度可见小说的问题不能在"语词和事物"的关系中提出，而只能在"语词和语词"的关系中提出。就此之见，小说对语词的运用不是为了直接叙述事物以达到实际行动的目的，它只是以语词模拟日常语词的运用以达到非实际行动的目的。因此，对小说而言无所谓虚实真伪的问题。

受奥斯丁影响的理查德·奥曼就认为戏剧是以语词模仿日常言谈，为此他说："文学作品是悬置了通常的言内规则的话语，是没有通常结果或影响的行为……作者制造模仿的言语行为，但让它们好像是正在被某人所做的行为。"[24]受奥斯丁影响的

巴巴拉·赫恩斯坦·史密斯则认为小说是以语词模仿史传的言说，为此他说："小说的本质上的虚构性不应在被提及的人物、事物、事件的非实在性中寻找，而应在提及行为本身的非实在性中寻找。"[27]

在这些批评家看来语词与事物的关系不是文学语用的关系域而只是日常语用的关系域，文学语用的关系域在语词与语词之间，在此起决定作用的不是文学言说"真的"说出了什么，而是它是否真像日常语言那样表达着。简言之，这些批评家把文学表达看作是对日常表达而非事物本身的模仿。值得注意的是，俄国形式主义者的看法与此相反，他们认为文学表达不是对日常表达的仿拟而是对此的"陌生化"或"歪曲"，不过，他们与上述批评家一样都把文学表达看作与日常表达的关系而不是与事物本身的关系。

从文学表达与事物本身的关系入手来看待文学叙事并以此为基础为文学叙事辩护，在理查德·罗蒂看来一开始就错了。因为它源于这样一个哲学传统"这个传统一直致力于保证真与伪、现实与想像/虚构之间的区别坚固可靠。这一传统本身就是一个在有关概念与世界的关系问题上顽固信守一种模仿图画观的传统。与其让自己屈从于这种观点或与之正面战斗，罗蒂建议我们不如干脆忘掉它。我们以各式各样的方式运用语言；只要我们在谈论电子、社会习俗、小说、或历史时相互理解，实现了我们的目的，那么，为下述事实：夏洛克·福尔摩斯在一种意义上存在着但在另一种意义上又确实不存在大绞脑汁就毫无意义，而且事实上也是很奇怪的。如果我们完全接受下述观念，即词语的意义取决于它们如何被使用，那么剩下来的惟一问题将是有关组成我们的话语的种种不同的语言游戏中所包含的成规的问

题。”[26]

当这样一种思路在结构主义和后结构主义的语言理论中被推向极端之后，文学表达的问题不仅被看成与事物本身无关的问题，也被看成一个与日常表达无关的问题，它成了一个自足性的语言结构问题，即纯粹的语词与语词间的关系问题，或文本与文本间的关系问题。

正是从以“事”为中心对文学叙事理论的阐述到以“叙”为中心对文学叙事理论的阐述，标志着文学叙事理论的“现代转向”。此一转向虽然也萌发在金圣叹的小说评点之中，但由于缺乏强有力的理论支撑而流失；相反，西方文学叙事理论因倚靠 20 世纪现代语言理论的充分发展而完成了此一转向。

第四节　作为文学叙事的历史与哲学

没料到，转向后的西方叙事理论竟导致了这一结论：历史叙事和哲学叙事在本质上都是文学叙事。这真是一种历史性的反讽，因为中西传统文学叙事理论都在勉力将文学叙事说成是历史或哲学，以此为文学叙事的合法性存在辩护。

我们知道，叙事理论的现代转向之所以可能主要基于“事”（本事）的悬置，即不再相信任何叙事能说出本事。叙事之事并不在叙之先而是在叙之后，是叙之结构性产物。这一原则不仅对文学叙事有效，对历史叙事和哲学叙事也如此。说历史叙事和哲学叙事在本质上是文学叙事，就因为文学叙事最明显地体现了上述叙事原则，因此，事情发生了倒转，不是文学叙事要凭哲学和历史来理解，而是相反。

在谈到历史叙事和小说叙事的关系时华莱士·马丁先分析了两者的种种不同，然后说："尽管上述种种不同，但两种叙述者面对同样的问题：阐明一个时间系列的开始的局面怎样导致该时间系列终端的不同局面。能否确认这样一个系列呢，这首先有赖于下列先决条件，如阿瑟·丹托和海登·怀特所阐明的那样：(1)被牵涉的事件必须全部与某一主体有关，如一个人，一个地区，或一个国家；(2)它们也必须在与某种人的利益的关系中统一起来，这一利益将说明为什么；(3)这一时间系列必然始于和终于它开始和终结的地方。给定这些条件，历史学家和小说家的任务就开始显得类似起来。"[27]

问题的关键在于：我们总是遭遇到"书写后的历史"，因为，"历史"总是在我们之前发生，我们只有借助"有关历史的叙述"才遭遇到"历史"，因此，"历史"就绝不可能是所谓"客观历史"而只能是"书写的历史"。"书写的历史"首先是一些"文本"，然后才是所谓"历史"。作为文本，"历史"被卷入书写和阅读的陈规，从而使那个大写的单数的"历史"(History)自行解构而分化成小写的复数的"诸历史"(histories)。在此一度，"历史"和"文学"是一回事。

在《元历史：19世纪欧洲的历史现象》一书中，海登·怀特认为历史文本作为一种话语样式它涉及三大要素：素材、理念和叙述结构。历史叙事总是以一定的理念去解释素材，并总是将这一切安排在一个语言叙述结构之中。历史叙事的深层动机是以话语叙事的"自然性"来对应性地表述历史事实，让历史事实在语言序列上看起来像就是那么回事。但怀特指出在这种历史文本制造的表象之下有一个潜在的深层结构，这个结构从本质上看是"诗性的"和"语言性的"。所谓"诗性的"是说历史文本在根

本上基于"想像"，所谓"语言性的"是说历史文本中的事物之秩序在根本上基于语词之秩序并依存于语词的解释。此外，怀特还指出，历史著作总是体现出一些文学性的情节（喜剧的、悲剧的、传奇的、讽刺的），这些情节的秩序与其说基于一种认识论立场不如说基于某种美学和伦理立场。在《话语之诸比喻》一书中，怀特还进一步分析了历史话语的比喻性。据此，怀特认为历史在本质上是一种话语虚构，因而与小说没有什么两样。

"文史不分家"本系中国传统，但诚如钱钟书先生之感慨："流风结习，于诗则概信为征献之实录，于史则不识有梢空之巧词，只知诗具史笔，不解史蕴诗心"。[28]的确，所谓文史不分在中国传统中大都是以史观文的，真正对史之诗心剖析较深者大约还是今人钱钟书先生。

在《管锥编》中，钱先生如此写道："虽云左史记言，右史记事，大事书策，小事书简，亦只谓君廷公府尔。初未闻私家置左右史，燕居退食，有珥笔者鬼瞰狐听于傍也。上古既无录音之具，又乏速记之方，驷不及舌，而何其口角亲切，如聆謦欬？或为密勿之谈，或乃心口相语，属垣烛隐，何所据依。如僖公二十四年介之推与母偕逃前之问答，宣公二年自杀前之慨叹，皆生于傍证，死无对证者……盖非记言也，乃代言也，如后世小说，戏剧中之对话独白也。……史家追叙真人实事，每须遥体人情，悬想事势，设身局中，潜心腔内，忖心度之，以揣以摩，庶几入情合理。盖与小说院本之臆造人物、虚构境地，不尽同而可相通；记言特其一端。"[29]钱先生将之概括为"史有诗心、文心之证"。遗憾的是，钱先生的洞见仍只是一种学术性直觉经验之谈，它并没有强有力的理论基础和更具理论性的分析，故而不足以震聋发聩，引人深思。其后有杨周翰先生《历史叙述中的虚构——作为文学的历史

叙事》一文开始借鉴现代西方叙事理论来谈历史叙述的文学性问题，虽言简而意赅，但终因孤掌难鸣而未在中国学术界引起深入的讨论与思考。

将哲学叙事还原为文学叙事是20世纪最有启发性的思想成果之一。在西方传统中，哲学叙事常以真理的化身自居，文学无论怎样巴结哲学依附于哲学都无济于事，因为在哲学看来，文学无论怎样努力都摆脱不了它自身语言的缺陷，这种缺陷就是文学语言本质上的隐喻性和非指称性。哲学以为惟有哲学所使用的纯逻辑化的指称性语言才能充分表达真理，因此，惟哲学是有关真理的叙事而文学则是一种修辞性叙事，它最多只能审美而不能表达真理。

对西方传统这一古老的偏见予以致命打击的是德里达。德里达在70年代写了一篇著名的论文题为《白色的神话》，副标题就是："哲学文本中的隐喻"。在德里达看来，"隐喻"并不是哲学用来辅助性地说明某些概念以加强概念指称性的可有可无的工具，隐喻就是哲学话语得以可能的深层结构。不管哲学在表面上将隐喻清洗到何等程度，哲学表达的基本结构都只能是隐喻性的，因为任何抽象的观念表达都以潜在的类推和类比为基础，并且一些基础性的哲学语词，诸如"理论"（theoria）、"理式"（eidos）和"逻各斯"（logos）等都有其古老的隐喻来源，并作为隐喻在哲学表达中起作用。在此意义上，哲学话语就是文学活动，不同仅在于，文学是一种明目张胆的隐喻性神话，哲学则是一种遮遮掩掩的隐喻性神话；文学是一种具有自知之明的神话，哲学则是处于自欺无明中的神话。德里达将这种隐喻性的哲学神话名之为"白色的神话"。所谓"白色的神话"是说哲学这种隐喻神话是用隐形的白色墨水写成的神话，它隐蔽在哲学文本之中，通

常难以看出，但稍许细察就可以看破天机。

为此，乔纳森·卡勒说："哲学依赖于比喻，使之成为文学，即使当它们标榜同比喻的对立来界定自身时也如此"。"哲学因而被视为一种特殊的文学类型，"[30]德里达称之为"原型文学"。

在我的叙述行将终结的时候，我以为本文开头所引弗莱的那段话似乎该颠倒过来了：文学位于人文学科之中，其一侧是历史，另一侧是哲学。由于文学最充分地体现了语言的本性和言语运用之成规，文学成为历史和哲学重新认识自身的基本参照。于是事情发生了倒转：不是文学凭借历史和哲学来理解自身，而是历史和哲学凭借文学来发现自身的真理。

"反者，道之动。"[31]

诚哉斯言！

注 释：

[1] N·弗莱《批评的剖析》，普林斯顿大学出版社1957年版，第12页。

[2] 《尚书·尧典》。见《中国历代文论选》第一册，上海古籍出版社1988年版，第1页。

[3] 许慎《说文解字》，中华书局1978年版，第65页。

[4] 班固《汉书·艺文志》，见《中国历代文论选》第一册，第141页。

[5] 亚里士多德《诗学》，人民文学出版社1988年版，第28－29页。

[6][7] 夏志清《中国古典小说导论》，见刘世德编《中国古代小说研究》，上海古籍出版社1993年版，第16页。

[8][9] 贺拉斯《诗艺》，人民文学出版社1988年版，第137页，第146页。

[10][11][12][13][14][15][17][18] 伊恩·P·瓦特《小说的兴起》，三联书店1992年版，第4页，第12页，第13页，第14页，第12页，第18页，第15页，第26页。

[16] 柯勒律治，见波特编《作品选》，伦敦1993年版，第333页。

[19][23][26][27] 华莱士·马丁《当代叙事学》，北大出版社1991年版，第11页，第231页，第233页，第79页。

[20] 巴尔扎克《人间喜剧序》，见段宝林编《西方古典作家谈文艺创作》，春风文艺出版社1983年版，第300页。

[21] 亨利·詹姆斯，转引自华莱士·马丁《当代叙事学》第60页。

[22] 金圣叹《读第五才子书法》，见《中国历代文论选》第二册，第245页。

[24] 理查德·奥曼，转引自华莱士·马丁《当代叙事学》第232页。

[25] 巴巴拉·赫恩斯坦·史密斯，转引自华莱士·马丁《当代叙事学》第232页。

[28] 钱钟书《谈艺录》，中华书局1984年版，第363页。

[29] 钱钟书《管锥编》，中华书局1984年版，第165—166页。

[30] 乔纳森·卡勒《论解构》，天马图书有限公司1993年版，第120页。

[31] 老子《道德经·四十章》。

第 5 章

抒情论：兴与表现

如果说在叙事论中，中西传统思想将“语词与实在”中的“实在”设定为外在之“事”的话，在抒情论中，此一“实在”就被置换成内在之“情”了。并且，在中西传统思想中，抒情论大都以抒情诗为经验基础。

在《镜与灯》中，艾布拉姆斯将西方抒情理论名之为“表现论”，并在该书中深入阐述了这一理论的方方面面。艾氏的工作得到了普遍的认可。相比之下，更为丰富，且源远流长的中国抒情传统并未得到准确有效的清理，其关键在于我们一直未找到一个恰当的语词概念来统领和命名这一传统。也许，当我们将目光投向中国文论中的“兴”此一词，且不单将之看作一个有别于“赋”与“比”的技巧性概念，而聆听它那精微而广博的声音时，中国的抒情传统大约有了一个特定的称名：兴论。

第一节　心性体认的自然感性之维

值得注意的是，无论是西方的“表现论”还是中国的“兴论”都是变相的“心性论”，其知识性基础是各自的“心理学”和“心学”。此外，中西“心性论”又都在理性/感性的二元结构中入思，

其理性与感性的二元紧张与冲突，以及明显的感性主义立场构成了表现论和兴论之最内在的精神空间。

中国的抒情论起始于“诗言志”这一古老信念及其不同阐释，即所谓“理性主义阐释”和“感性主义阐释”。

“诗言志”是中国诗学的开山纲领，对此一纲领的文字考辨十分繁杂，不可尽举，在此我仅就本文论题所及而取杨树达先生之说。依杨说，“诗”字古文作“𧥝”，从言，㞢声；“志”字从心，㞢声；“寺”字从寸，㞢声；故而“㞢志寺古音无二”，“其以㞢为志，或以寺为志。音同假借耳”。[1]根据《说文》，与今之“诗”字相近的“詩”字比“𧥝”字晚出，除“言”旁的字形略有变化外，声旁由“㞢”换成了“寺”(寺)，而据杨树达训，㞢志寺“音同假借耳”，故而“诗”通“誌”。就此而言，所谓“诗言志”之“言志”不过是将“诗”(誌)一字拆开来而已，或者反过来说，诗(誌)此一字不过是将“言”和“志”合起来而已，诗即誌。

“诗”(誌)此一字的结构方式已直观地道出了中国古人对“诗”的理解。进一步看，“志”(古文作㞢)的结构是“心”(心)上一个“㞢”字。“㞢”字在卜辞中写作𡳿字。郭沫若释𡳿为“之”。古人常云“志”为“心之所之”，它指由心生发而出的意向、情感、怀抱、观念等。再看“言”字。郑樵《通志》：“言，从二，从舌。二古文上字，自舌上而出者，言也。”依古人之见，感官之“口舌”为“心之官”所役，“口舌”代“心”立言，故而刘勰有“心生而言立”之说。口舌之言最终为心之言，就此而言，无论“志”还是“言”，其本体都是“心”，“志”者，心之志；“言”者，心之言也。

将“心”设定为诗之本源本体乃是中国诗学自古而然的信念。所谓“在心为志，发言为诗”说的是志与言源本于心，只不过有内含外发的区别罢了。此外，在古代，“言”与“语”是有区别的。

《论语》所谓"食不言，寝不语"，朱注："答述曰语，自言曰言。"《礼记》郑注也有"言，言己事。为人说为语"。另《说文》释"言"曰："直言曰言，论难曰语"。张舜徽先生《说文解字约注》云："所谓直言，但申己意，不待辩论也。论难者，理有不明，必须讨论辩难而后解也。"由此可见，言有"自言"、"直言"、"言己事"的含义，事实上，这正是中国古老诗思对诗性言说的基本看法。为此，只可说"诗言志"，而不可说"诗语志"。

就此，我将"诗言志"这一开山纲领所确立的基本原则概括为二：1. 诗是"心"本体的功能，"心"体之"用"即为"志"与"言"；2. 诗之言志乃自发自然的行为，它并不必然要求交流。应该说"诗言志"论的确在基本原则上规导着中国心性诗学的基本思路，后世的分野主要起于对它的不同理解和阐释。

最早具体而详地阐释"诗言志"之说的是儒家，这种阐释的基础是道德心性学说。

儒家道德心性学说的主要论说者首推孟子。在孟子那里。"心"本体被阐释为"恻隐之心"（仁），"羞恶之心"（义），"恭敬之心"（礼），"是非之心"（智），一句话，"道德良心"。心性即德性，德性乃心之天性。所谓"仁义礼智，非由外铄我也，我固有之也。"[2]"君子所性，仁义礼智根于心"。[3]由孟子开其端的儒家道德心性之说相信"良心"具有"良知"与"良能"，即它天生知善恶，天生能从善如流。"良心"的设定保证了"情志"能被引向良知所选择的方向，生发一种符合道德要求的情感，如恻隐、羞恶、恭敬之情。良心的设定还保证了诗人对自然情感自觉的后天规导，使之"发乎情，止乎礼义"，"乐而不淫，哀而不伤"。

纵观几千年的儒家正统诗学，将"心性"设定为"道德理性"（德性），从而将"道德情感"设定为诗歌言说的合法性对象乃是

一以贯之的不变之道。

其实，“道德情感”的内在性和情感性是可疑的。其内在性之可疑诚如李泽厚先生在《中国古代思想史论》中指出的那样，儒家所谓的“内在德性”不过是强行由外移入内心的“外在理规”；其情感性之可疑乃在于：被强行规导而入“礼义”的情感是否还是真实的情感？表达这样一种情感究竟是在表达情感呢？还是在表达那规导自然情感而成道德情感的理念？事实上，道德情感不过是道德理念的载体，对诗而言，重要的是以道德情感明道德理念，故而儒家学者说《关雎》所言非他，“后妃之德”也。

要之，儒家正统诗学所谓的兴寄抒情只是过渡到说理明道的中介，说理明道才是诗的终极目的。隐藏在儒家正统诗学中的这一思路如果说在先秦两汉尚不明显的话，到宋明理学时代就了然昭著了。就此而言，儒家正统诗学可以概之为“道德理性诗学”。就更大的范围来看，“诗”在正统儒家眼中乃是一种道德理性的实践方式，所谓“诗者，持也，持人情性”，[4]“其用归于使人得其情性之正而已”[5]，因此，“诗”在本质上是反任性抒情的。

对儒家正统诗道的置疑与反叛起于一种“自然感性观”。这种观念认为本真之心性既非理性也非理性化的情性，而是自然情性。这种观念导致了儒家异端诗论的发生，它的初始样式是“缘情论”。

说“缘情论”是儒家诗论，是因为它仍在“道德理性”和“自然感性”的二元对立中思考诗之本源或情感本源（“心性”）的问题；说它是异端的儒家诗论是因为它在心性设计上偏取“自然感性”而非“道德理性”。

有关“缘情论”的历史考辨多如牛毛，我不想重述，我只想指出，缘情论对确立感性抒情论的意义。此意义主要在于：它悄悄

而坚执地拆解了儒家正统理性抒情论的基本命题结构：诗发乎情，止乎礼义，坚决丢弃了"止乎礼义"这一道德理性限制，而只说诗"缘情"（"发乎情"），于是，"缘情说"暗中确立了一条基本原则：诗发乎情，止乎情。一旦丢掉"止乎礼义"这一限定，诗的来源和目的就只是一个"情"字。所谓："诗者，吟咏情性也"。[6]"世总为情，情生诗歌"。[7]

缘情说在其发展过程中借用了道家的自然学说，以此为自己的正当性作证。在道家的"自然形而上学"或"道论"中，"自然"被显明为"本真性"。说前理性化的"情性"是"自然的"，就是说它是"本真之心性"（反之，非自然的道德理性则是非本真之心性），比如李贽的"情性自然"说与"童心"说。

严格说来，在道家尤其是在庄子那里，"心性"（无论是理性还是感性）本身就是"人的"而"非自然的"，人向自然之返回就是要去其心性（"无心"），因此，将"自然"与"心性"合说并非道家真意，而是儒家异端的策略。

不过，正是这种策略将中国自然抒情理论置于儒道之间。一方面它认为诗应表达"真我情性"，以反对"有人无我"的"傀儡之文"；另一方面在道家"自然意识"的影响下又标举一种更高的"无我之心境"。

随着儒家异端与庄禅之学的合流，感性抒情理论逐步取理性抒情理论而代之，成为最具中国特色的抒情理论，我将这种理论名之为"自然抒情兴论"。"自然抒情兴论"不同于儒家正统的"道德抒情兴论"，因为它突出了"兴"与自然之"情"的相关性，这种相关性使"兴论"的中国特色了然昭著。察中国诗论纷繁复杂之范畴，惟"兴"一以贯之地与"情"相关，所谓"诗也者，兴之所为也。兴生于情，人皆有之"。[8]"夫诗者，兴也，缘人情而为之者

也。”[9]在此，诗、兴、情是三位一体的。事实上，正是“兴”及其派生范畴(诸如兴起，兴会、兴喻、兴咏、兴象、兴趣、兴体等)建构了中国抒情诗论的内部结构和外部样式。

与中国不同，西方的原发性诗学不是抒情诗学，而是叙事诗学(见第一章)。西方叙事诗学对心性的潜在设计取理性之一路。这一取向来自柏拉图对“心灵”与“肉体”的区分。柏拉图认为“心灵”是“理性之器官”，“肉体”则是“情欲之载体”。亚里士多德承续此说，并由此认为诗之叙事主要依赖于心灵之理性，非此不能揭示“事”之必然与可然。

在西方主流叙事诗学笼罩下艰难发生的理性表现理论最早隐含于古典主义的诗学之中，这种诗学悄悄修正了柏拉图反对诗歌抒情的极端理性主义立场，允许情感在符合理性要求的前提下得到表达，即贺拉斯言及的“合适”。就情感与理性的关系而言，所谓“合适”也可表述为“发乎情，止乎理性”。在此一度，中西理性诗论并无二致，并且，在典型的西方理性诗学即法国古典主义诗学中，这种理性也主要指道德理性。布瓦洛曾这样说：

> 一个有德的作家，具有无邪的诗品，
> 能使人耳怡目悦而绝不腐蚀人心；
> 他的热情绝不会引起欲火的灾殃。
> 因此你要爱道德，使灵魂得到修养。[10]

西方的感性诗学是浪漫诗说。被推举为浪漫主义前驱之一的卢梭曾如此写道：“理性欺骗我们的时候是太多了(我们有充分的权利对它表示怀疑)，良心从来就没有欺骗过我们(它是人类真正的向导)；按良心去做，就等于是服从自然(就用不着害怕

迷失方向)”。[11]卢梭所谓的“良心”绝不是古典主义的道德德性之心,而是自然情性之心。在卢梭笔下,被理性扭曲的情感伪而不真,只有非理性的自然情感才具有真、善、美的价值。利里安·弗斯特在《浪漫主义》一书中就指出:“卢梭的《一个孤独的散步者的遐想》已经鲜明地反映了这种新的感情模式,以及新的表现手段,无论在形式上还是内容上,它都是一部主观化的作品。卢梭的灵活多变的意象与思想间的联系,使这些结构松散的‘遐想’结合起来,表达自己的个性、感伤和心绪。”[12]因此,“不仅他的思想是革命的,他的写作导致了在情感及表达情感的方式上的革命;它改变了未来的艺术。”[13]简单地说,卢梭以“自然情感”取代“道德情感”,以对情感的自然表达取代对它的理性表达,从而改变了未来的艺术,导致了浪漫艺术的发生。

当然,对理性的怀疑和对自然情感的正面肯定以至于整个改变西方诗学格局并确立起自然情性诗学的要推华滋华斯。华氏认为理智的罪恶主要在于它割断了我们与自然的直接联系。在一首诗中他说:

> 我们爱管闲事的理智,
> 把万物的美好形式弄成奇形怪状;
> 我们进行……剖析而犯了谋杀罪。[14]

为此,华氏多次谈到诗并非古典主义者宣称的那样是理性的表现,他认为“一切好诗都是强烈情感的自然流露”。华氏的命题曾被引为西方浪漫诗学的第一原则。这一原则及其相关论述至少确立了这样一些意思:1. 诗的本质是情感的流露或者说诗的目的是表达情感;2. 诗所表达的情感是自然流露的情感而非文明

化、理性化的情感；3. 诗对自然情感的表达本身是自然而然而非理性雕饰的。

一般来讲，中西感性诗论在基本原则上是一致的，它们都是理性诗论的直接对立面和下文，不过，由于中西理性主义传统的差异，各自的针对性和言述空间就有所不同。

西方理性主义传统在两大维度上设计心性：认知理性和道德理性（参见第二章），故而浪漫表现论对心性的设计也有两大针对性取向：创造想像性和自然情感性。华滋华斯就认为诗是"想像和情感的产物"。[15]因此，浪漫表现论的言述空间基本上在这两大维度上展开，并形成了相对独立的想像理论和情感理论。韦勒克曾在《近代文学批评史》中指出："批评上的浪漫主义运动有两个迥然不同的含义：从较广的意义看，它是对新古典主义的一种反抗，意味着摈弃拉丁传统和接受以表现及交流情感为主的诗歌观。它产生于18世纪，而且形成了一道洪流，涌向所有西方国家。从较狭的意义上，不妨说浪漫主义批评就是确立一种辩证说象征说的诗歌观。它从有机体的类比脱颖而出。由赫尔德和歌德加以发展，进而演化成一种表现为对立而统一和象征系统的诗歌观"。[16]韦勒克所谓的"辩证说象征说"就是一种"有机想像理论"。值得注意的是，尽管浪漫表现论之情感理论和想像理论相对独立，但并非了不相干，而且更为重要的是，想像理论的出发点和归宿都在于揭示情感表达的特殊心理机制与过程，因此，在其终极意义上，想像理论乃是广义情感理论的组成部分。正如卡扎明指出的那样："一种对于感情生活的实现，它受想像活动的激发与引导，反过来，又激发并引导想像活动。"[17]而弗·施莱格尔更是一言以蔽之："浪漫的就是以想像的方式描写情感。"[18]

与西方浪漫诗学不同，由于中国的理性主义传统对心性的设计没有明显的认知理性和道德理性的区分，它更多地论及道德理性，因此，中国的抒情论更为单纯，且无充分发展的想像理论，尤其是创造性想像理论。严格说来，西方18世纪的“感伤主义诗论”更接近中国的情性诗学，因为它是典型的惟情理论，不过这一理论并未得到充分发展就被浪漫诗学取而代之。浪漫诗学以特有的想像理论进一步拓展了惟情理论的理论空间，使之成为内涵丰富的广义抒情理论。

此外，正如中国儒家异端诗论反儒家正统诗论而与道家诗论合流一样，浪漫诗学为反古典诗学也求助于前柏拉图的神性诗思，于是，浪漫诗学有一个不断滑向神性诗学的维度，正如中国情性诗论有一个不断趋向自然诗论的维度一样（参见第四章）。

要之，中西抒情理论有理性抒情论和感性抒情论之分。由于西方理性表现论隐含在古典叙事理论之中，且发展不充分，又因为中西感性抒情论都相对发达，故而我对中西抒情诗论范畴的比较研究取后者。

第二节　兴起与入情

中西感性表现诗论分别为自然抒情兴论和浪漫表现论。我将中国自然抒情兴论分解成：兴起、兴会、兴喻、兴咏、兴象、兴趣六大相互关联的范畴，并依此分解而与西方浪漫表现论的相关范畴进行比较。

“兴起”之“兴”有两大基本取向：起情与起句。

一、"起情"之兴与"入情"之思

"起情"之"兴"指的是写诗缘起的情感发动。胡寅《与李叔易书》引李仲蒙之说曰:"触物以起情谓之兴,物动情者也。""起情"之兴有两个要点值得注意:其一,"起情"必缘于"触物",所谓"有感而发","触物起兴",说的是只有当下偶然不期而发的触物之情才是油然而生,不涉理路,不落俗套的自然本真之情。这里隐含的信念是:"触物"是"起情"之"情"真实无伪的保证,因此,中国文论强调"缘事而发","因事立题",以及为诗文立序的写作程式并标举"即兴诗"的传统。其二,"起情"之兴作为抒情诗(兴体)写作的源始环节给这种写作以自然本真性之基础,因此,刘勰有言"起情故'兴'体以立。"[19]

由此看来,"触物起情"这种"物感说"作为中国抒情理论的基本信念绝不可小视,也不能仅作唯心/唯物的庸俗判断,这一信念以十分隐密的方式规定着中国情性理论的内在旨趣和理路,并在根本上与西方浪漫表现论区别开来。

西方浪漫表现论也主张诗抒发自然本真之情,但它认为"情"的自然本真性并不靠"心之触物"的自发性来保证,而是靠"心之反省"的反思性来保证的。即使在华滋华斯这样的"自然诗人"看来,诗歌所抒之情是否自然也不取决于它是否触物而生,"总括说来,诗人和别人不同的地方,主要是在诗人没有外界直接的刺激也能比别人更敏捷地思考和感受,并且比别人更有能力把他内心中那样地产生的这些思想和情感表现出来。"[20]在华滋华斯看来,自然触发的情感并不就是诗歌写作的直接来源,它需要咀嚼和过滤,因为"自始至终,事物……所产生的影响都不是来自它的本身,而是来自那些熟悉它们并受其影响的人,这

些人的心灵给它们施加了影响。”[21]“心灵”的自发性决定着感物方式的自发性，而依华氏之见，文明时代的“心灵”已大都被“虚伪的文雅”和“人为的欲望”所欺蒙，因此那些自发感物而生的情感也许恰恰是不自然不真实的情感，对此情感必须作审慎的反省才能作为诗歌咏唱的对象。比如见落叶而“悲秋”，望花开而“喜春”，可能就是一种习惯化的公共情感反应程式，因为最真实的个人感物方式不一定见落叶而悲，见花开而喜。所谓“叶落秋自好，花开心自悲”，情感的个人真实性是需要反省的。华滋华斯不信任“即兴诗”的自然本真性，他认为真正可靠的诗性写作必须经过“长时间的深沉思索。因为我们那持续不断的情感源泉会受到思想的修正和指引。思想才真正代表了我们过去所有的情感。”[22]

对直接感官经验的不信任是根深蒂固的西方传统，即使在经验主义盛行的英国和特别强调情感的浪漫表现论那里也如此。正是这种“不信任”拉开了中西抒情理论“起情之兴”和“入情之思”的差异。

二、“起句”之兴

“起句”之兴指的是中国抒情理论对诗歌写作的一种程式要求，即所谓“兴者，先言他物以引起所咏之词也。”[23]“兴则因物发端，引起下句。”[24]按此要求，诗之起句当写触物起情之“物”，比如“关关雎鸠，在河之洲”；以引起下句或引起所咏之词（诗真正吟咏的对象），比如“窈窕淑女，君子好逑”。

作为一种程式化的起情起句之兴，中国诗论多有探讨。唐王昌龄在“诗格”中就立“入兴”之体十四之多，即感时入兴、引古入兴，犯势入兴、叙事入兴、先叙事后衣带入兴、叙事入兴、直入比

兴、直入兴、托兴入兴、把情入兴，把声入兴，景物入兴，景物兼意入兴，怨调入兴。在中国诗论中，起情之兴常落实为起句之兴，这两者难以剥离，就此也可见出中国抒情理论内在的程式化旨趣，而西方浪漫表现论则在根本上拒绝任何程式。

由于“起句”之兴是中国抒情理论之独有的特产，在西方抒情理论中没有类似的思考，故可略去不论。

第三节　兴会与想像

“兴会”与“兴起”都是回答诗歌写作过程中“心物关系”的问题，不同仅在于“兴起”侧重于心之触物而生情的问题，它强调的是物感起情中“心”的被动性和情感生成的自发性；“兴会”侧重于心之融情于物而生景的问题，它强调的是情融于物使物成景中“心”的主动性和情景交融的瞬间生成性。严格说来，兴起与兴会的发生是同时的，只不过兴起占逻辑之先而已。此外，“兴会”作为一个诗的范畴大多将“心与物”的关系转换成具体构思过程中的“情与景”的关系来加以述说。对此，刘勰和王夫之所论最上。王夫之说：“情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。”[25]刘勰曰：“原夫登高之旨，盖睹物兴情。情以物兴，故义必明雅；物以情观，则词必巧丽，目既往还，心亦吐纳。春日迟迟，秋风飒飒，情往似赠，兴来如答。”[26]刘勰将此“兴会”名之为“神思”。神思者“神与物游”也。

过去，不少研究者习惯于以西方诗学中的“想像”(imagination)来解释“神思”，其实不确，因为“神思”之谓主要是“兴会”之意。作为“兴会”的“神思”与“想像”的区别至少有四。

其一，兴会之神思强调当下经验性兴发应会的直接性。虽"文之思也，其神远矣"，虽"思接千载"、"视通万里"，但如此神思必以"物沿耳目"为前提，必以"睹物兴情"为前提，亦即它总要相关起情之物而运思，故而与当下体验之物有关。西方诗学中的"想像"并不强调这一点，除非那种联想式的想像。不过，西方浪漫表现论大都对联想式想像和创造性想像作了区分，并认为诗性想像是后者，而后者恰恰是以脱离直接经验为前提的。

其二，兴会之神思强调当下体验中瞬间的融情于景，即心与物的应和交融性，所谓"登山则情满于山，观海则意溢于海。"西方浪漫表现论的想像则强调更为间接的以情造景，即心灵的创造性。其如柯勒律治所言："独创性天才所创造的形象，已经受到一种支配一切的激情或由这种激情所生发出的有关思想和意象的修改……或者已经注入了一个人的智慧和生命，这个生命来自诗人自己的精神，它的形体透过大地、海洋和空气而出现。"[27]

> "从而使得
> 广袤无垠的大地上
> 胜利、喜悦、希望、恐惧
> 如同大海般汹涌起伏。"[28]

尤为重要的是，兴会之神思强调在心物感应和融情于景中向天人合一，物我合一之原初状态的还原性，创造性想像强调以心造物，创造"第二自然"的原创性。因此，在中国哲学背景中的神思至少在终极原则上并不是创造性的而只是体悟冥合性的，它是对原本已在的心物、情景合一的对应关系的了悟应合。故而

有"悟则随吾兴会所之"之说。难怪作为"兴会"之神思又称神遇，神会。虽然中国诗论中也有"课虚无以责有，叩寂寞而求音"，[29]"规矩虚位，刻镂无形"[30]之说，但所责之"有"，所求之"音"并不是无中生有的心灵之创造，而只是心灵之洞见(发现)，它原本就在，只不过平日里蔽于耳目之官而已。神思之运乃是一个起用"心之官"的过程，是一个明心见道的过程，或者说将已然在那里的自然道体世界纳入内心并生发相应情感的过程。就此而言，"神思"之说与其说类似于西方浪漫表现论的想像之说，还不如说更接近西方模仿论(至少是理念论模仿说)以心为镜的映现论假说(事实上中国诗论中以镜喻心者非常之多)。[31]与此不同，西方浪漫表现论将"想像"设想为心的创造性功能，想像的世界不能还原为原自然而是第二自然，故而表现论以"灯"喻"心"。

其三，兴会之神思强调为文用心所进入的心物情景关系是原本和谐的关系，即所谓"兴会胥合，自然神理，胥归一致。"[32]想像论(尤其是柯勒律治的想像论)则强调为文用心之心灵对原本对立冲突之主客关系和事物间的关系加以综合融合以创造新事物的功能。"诗人(用理想的完美来描写时)将人的全部灵魂带动起来，使它的各种能力按照相对的价值和地位彼此从属。他散发一种一致的情调与精神，藉赖那样善于综合的神奇的力量，使它们彼此混合或(仿佛是)溶化为一体，这种力量我专门用了'想像'这个名称。这种力量，首先为意志与理解力所推动，受着它们的虽则温和而难于察觉却永不放松的控制，在使相反的、不调和的性质平衡或和谐中显示出自己来：它调和同一的和殊异的、一般的和具体的、概念和形象、个别的和有代表性的、新奇与新鲜之感和陈旧与熟悉的事物，一种不寻常的情绪和一种不寻常的秩序；永远清醒的判断力与始终如一的冷静的一方面，和热忱与

深刻强烈的感情的一方面；并且当它把天然的与人工混合而使之和谐时，它仍然使艺术从属于自然……”[33] 柯勒律治的“想像”是一种建立对立事物间“张力”关系而导向辩证统一的心灵力量，这就是韦勒克所谓的“辩证论”。十分显然，在中国古代天人合一、物我合一的终极宇宙图式上，这种对抗性张力是不可思议的。

第四，兴会之神思强调“神与物游”的自然自发性和悠游不迫性。所谓“神与物游”的“游”指的是一种自由自在，轻松自如的交相往来，在此绝无任何勉强之意。故而有曰：“一用兴会标举成诗，自然情景俱到。恃情景者，不能得情景也。”[34] 在中国诗论家看来，最高境界的神思之用乃不用之用，“是以秉心养术，无务苦虑；含章司契，不必劳情也。”[35] 相比之下，西方浪漫诗论所谓的“想像”则有明确的人为性，尽管它在表面上也强调自然。想像的人为性主要在于它必须在主客对抗和物物对抗中以心灵的力量克服这种对抗，重新创世。

最后尚须提及的是：在中国诗论中，作为兴会之神思在外延上大于西方诗学中的想像，因为它包括两大阶段，其一是“神与物游”，即物的意象化（景象化）过程；其二是“意与言会”，即意象的语言化过程。十分显然，西方浪漫表现论中的想像论主要着眼于神思论的第一阶段，第二阶段则被归为语言传达的问题了。

第四节　兴喻与隐喻

起兴与兴会神思从不同侧面指述了诗性写作之始，心物交感过程中情景对应关系的自然生成性，而这种对应关系就是最

具中国诗论特征的隐喻关系，在此关系上运行的语言及思维活动仍是“兴”义的一个维度，即所谓“兴喻”。

察中国古典诗论文献，专论“兴喻”者不多，但以“兴”为“喻”者不少。不过“兴”之为“喻”绝非通常之“比”，而是别具一格的“喻”。就此而言，如果说“比”之为“喻”与西方诗学中的“隐喻”更其类似的话，“兴”之为“喻”则作为中国诗论特有的范畴与西方诗学中的“隐喻”拉开了差距而独显中国诗论之精神。

让我们先看看“比”与“兴”之异同。

“所谓比与兴者，皆托物寓情而为之者也。”[36]

“比兴之为譬喻等耳。”[37]

“兴者，比之推也。”[38]

由此可见，就“托物寓情”的“譬喻”而言，比兴等耳。不同者大致有三：1. 从外在形态上看，“比”之为喻了然昭著，其喻指直白；“兴”之为喻则隐微恍惚，其喻指幽深。即所谓“比之与兴，虽同是附托外物，比显而兴隐”。2. 从比喻关系上看，“比”之为喻基于显而易见的类似关系或抽象的事理类比关系，所谓“附理者切类以指事”，“比者，类也”。而“兴”之为喻则基于起兴，兴会之际偶然触发而产生的情景间的对应暗示关系，所谓“起情者依微以拟议”，“兴者，情也”。[39]故而“索物以托情谓之比，情附物者。触物以起情谓之兴，物动情者也。”[40]“意在物先，斯谓之比，感事触情，缘情生境，物类易陈，衷肠莫罄，可以起愚顽，可以发聪听，飘然若羚羊挂角，悠然若天马之行径，寻之无踪，斯谓之兴”。[41]“比”是先有一种“情”（意）在，然后索物以托情，故曰“意在物先”；“兴”则指“触物起情”，“缘情生境”，情与境都是当下生成的自然相关者。3. 从交互关系上看，“兴多兼比，比不兼兴”。

作了以上区分之后，我们再来看“兴喻”与西方诗论中“隐

喻”之差异就比较方便了。

首先，兼比之兴作为一种特殊的语言表达方式终归是“喻”。不过，中西思想对“喻”的理解有不同的取向，因而对“喻”的理解也根本不同。在中国，“喻”作为一种特殊的语言表达方式是解决言意表达困境的惟一方式。《易传·系辞上》云：“子曰‘书不尽言，言不尽意，然而圣人之意，其不可见乎？’子曰：‘圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言’”。

“言不尽意”，故“立象以尽意”，作为“子曰”，在中国几千年以儒家为正统的历史上，它由“曰”而“信”。尽管中国思想史上不乏“言尽意说”或“象不尽意”之说，但都因其非“子曰”而不具有天然的真理性。“言不尽意”故“立象以尽意”这种因果关系表达了一种信念：那就是“象”具有一种非言之所及的表达功能。这种表达功能即“喻指”。中国古人正是基于“子曰”之教而理解诗之比兴的。宋之陈骙在《文则》中如此写道：“《易》之有象，以言其意；《诗》之有比，以达其情。文之作也可无喻乎？”陈骙列举的取喻之法有十：直喻、隐喻、类喻、诘喻、对喻、博喻、简喻、详喻、引喻、虚喻，并分别予以解说之。

在此，至关重要的是，诗之比兴是被作为立象尽意达情的具体方式来加以理解的，或者说，中国古人相信“喻指”具有一种充分的、比直言更重要的指称功能，因此，语言的隐喻性就不是可有可无的东西而是语言的基本性质。于是有人曰：“《周易》为大譬喻，尽古今皆譬喻也，尽古今皆比兴也，尽古今皆诗也。”[42]在此，我们似乎看到了在西方当代语言哲学中才出现的那种将隐喻看作语言本质的说法，不过，西方古人并不这么看。古希腊哲人对“隐喻”论述最详者莫过于亚里士多德，他在《诗学》和《修辞学》中多次论及隐喻问题。亚氏的基本看法是，隐喻是语言表达

的反常样式或非本质样式，它的功能或目的不在“指称达意”而只是“佳肴里的调料”(《修辞学》卷三1406)，能够正确达意的语言样式是逻辑语言，隐喻因其歧义丛生而不具有确定的指称表达功能。因此，语言的逻辑性才显示着语言的本质，语言的隐喻性则是非本质的东西。

“子曰”和“亚氏之言”在中西传统社会中的导向作用难以估量。在“子曰”的因果关联中，“比兴”一直是作为言情达意，指事称物的必要表达方式来思考的，因此它不单是一个文饰修辞的问题。而在“亚氏之言”中，“隐喻”则被看作为语言游戏或正确表达的装饰附加之物，在“逻辑指称性/隐喻修饰性”这种二元模式中，后者等而下之，且要在正确的表达活动中加以克服。西方哲学和科学话语的建构过程就表现为一个不断清洗隐喻的过程，以隐喻为基本话语样式的诗则因此而在西方传统社会中被排斥在边缘，至多是一种文化饰物。

就此而言，西方的“隐喻”问题展开为一个被逻辑阴影所笼罩到彻底摆脱逻辑统治而自立为语言本质的过程，中国的比兴问题却没有明确的理论对立面，它本身作为正统而一以贯之。因此，在19世纪以前的西方，隐喻问题基本上是作为一个修辞问题或雄辩术的问题附属于诗学的，但在19世纪以后，隐喻问题则开始摆脱修辞学的视野而成为有关语言本质和诗歌本质的问题。浪漫表现论恰好处于这一转折的过程之中。此外，由于西方的隐喻问题一直与语言的本质(或非本质)问题相关，即与意义、真理、现实、世界等重大问题相关，所以隐喻问题的展开有着十分复杂而广阔的论域，且包含着内在的紧张与冲突。而中国的比兴问题则基本上在言象意关系之维度上无冲突地展开，故而论域相对狭小。但由于中国诗歌经验的丰饶以及直观思维的特殊

穿透性，中国的“比兴”观，尤其是“兴”这一范畴却有着独特的视域。

对亚里士多德而言，尽管隐喻在本质上不具有确定的指称性，但他却指出：“善于使用隐喻字表示有天才，因为要想出一个好的隐喻字，须能看出事物的相似之点。”[43]“古怪的词只不过使我们百思不得其解；普通的词语只蕴含我们已经知道了的东西；只有从隐喻中我们才能最好地把握新鲜事物。”[44]亚氏对隐喻的分析暗中规定着后世隐喻观的基本思路。大体说来，古典诗学的隐喻观主要承继其“相似性”之说，而浪漫诗学的隐喻观则承继其“把握新鲜事物”之说。

强调隐喻“相似性”的古典诗学将隐喻理解成类似之物间的“转换”(transference)。“英语里隐喻(metephor)这个词是沿用的希腊语的 metaphora，而这个希腊词又源于 meta(意为‘过来’)和 pherein(意为‘携带’)。它指一套特殊的语言过程。通过这一过程，一物的若干方面被带到了或转移到另一物之上，以至第二物被说得仿佛就是第一物。隐喻的类型形形色色，所涉及的‘物’也有多有少，但是，作为普遍规律，‘转移’程序是彼此一样的。”[45]中国诗论中的“比”也就是这种类似性的“转移”，不过值得注意的是，“比”在中国“万物齐一”、“天人合一”的宇宙论信念中自有其神秘的文化意味，尤其是中国式的兼比之兴更是与西方式的隐喻大异其趣。

“隐喻”与“兴喻”的主要区别有三：1、兴喻将最有诗意的“喻之空间”限定在心物情景之间，而隐喻则包括了事物间的有机隐喻关系。更确切地说，浪漫诗学中并无一种与中国抒情诗论中“兴”喻对等的范畴概念，它并未像中国诗论那样强调比与兴这两种“喻”式的分别，而强调这种分别并标举兴喻恰恰是中国

抒情诗论独特的隐喻观。

2. 兴喻强调"喻之结构"在天人合一的宇宙图式中的自然生成性和本然性，隐喻则强调喻之结构的人为性。所谓触物起情，缘情得景，情景交融，以景喻情是中国式兴喻观的基本信念，在此，情与景的对应关系天然自在，无需人为。中国诗论的此一信念与西方隐喻观大异其趣，比如T.S. 艾略特在《哈姆莱特与他的问题》这篇文章中就认为"表现情感的惟一途径"是要寻找"客观对应物"，即找到"将要充当那种特定情感表述式的一组事物，一种场景和一种事件"。虽然艾略特反对浪漫诗学，但在为情感寻找客观对应物这种"人为性"上还是一致的。

3. 兴喻将"隐喻关系"设想为天然同一的和谐关系，而浪漫主义的隐喻观，尤其是柯勒律治的隐喻观却强调隐喻中的对立冲突以及心灵的综合功能，在此，隐喻关系被设想为一种差异性张力关系。值得注意的是，中国抒情诗论的"兴喻"观与所谓"兴会神思"观有内在的一致性，西方浪漫表现论的"隐喻"观则与所谓的"想像"观有内在一致性。柯勒律治把隐喻看作想像的实施，因为想像最终要采取语言形式，并落实为语词间的观念联想(association of ideas)。更进一步追寻我们还会发现，浪漫主义的隐喻观源于一种根深蒂固的求知传统，具体而言，它重新发挥了亚里士多德所谓"隐喻"能让我们"抓住新鲜事物"的提示。如果说在古典诗学中喻体和本体之间表面的差异性为相似性"转换"提供了显示"机智"的修辞"技巧"，那么在浪漫诗学中，这种"转换"就不仅是一个修辞问题了。在浪漫诗论家看来，喻体和本体之间表面的差异越大，隐喻导致的相似性转换所达到的新知就越奇。因此，浪漫诗学中，差异性的张力关系在是作为一种非逻辑认知关系的另一种认知关系来加以体认的，20 世纪一些思

想家将隐喻看作达到非逻辑真理的方式显然承继了这一思路。相比之下，我们会发现，中国式的“兴喻”观以及“比喻”观都不太关注这种语言表达方式的认知功能与意义，或者说它们不太关注隐喻中的差异性张力问题，而只是强调本体和喻体之间的相似性对应转换，至多把这种转换看成一种“谲谏”方式。比如汉郑玄注《周礼·大师》：“比，见今之失，不敢斥言，取比类以言之；兴，见今之美，兼于媚谀，取之善事，以谕劝之。”

一位西方学者如此谈到中西隐喻观的差异，“西方对张力，不相称性和不相容性的强调是与隐喻和诗歌的认知功能分不开的，并且最终还与二元、先验的思维方式有关。与之形成对比的是，中国对事物和种类之本体亲缘性和相容性的肯定基于中国文化的内在有机世界观。……中国诗学在论及隐喻时，重点不在某一特殊隐喻的新奇、大胆或洞察力，而在于隐喻是如何成功地使主体与外部世界、或情感与场景相互关联并产生一种统一的体验。”[46]

第五节　兴咏与天才

在兴起、兴会、兴喻基础上的“兴咏”强调的是写作态度与写作方式的自然性，这种自然性至少可以分解为三：其一，**写作动机的感物自发性与随机性**。“夫神者何物？天壤之间，色、声、香、味偶与我触。而吾意适有所会，辄矢口肆笔而泄之，此所谓六义之兴。”[47]“登高极目，临水送归，早雁初莺，花开花落。有来斯应，每不能已。须其自来，不以力构。”[48]“大抵诗之作也，兴，上也；……然初无意于作是诗，而是物是事，适然触于我，我之意亦

适然感乎是物是事，触先焉，感随焉，而是诗出焉，我何为哉？天也，斯之谓兴。”[49]其二，**写作成文的自然性**。王士源序孟浩然诗云：“每有制作，伫兴而就。”[50]“凡物色之感于外，与喜怒哀乐之动于中者，两相薄而发为歌咏，如风水相遭，自然成文；如泉石相激，自然成响。”[51]“有因春日田园间景物，感动性情，意与景融，辞与意会。一吟风顷，悠然自见。”[52]“寄兴悠扬之句，意之所至，信手拈来，头头是道，不待思索，得之于自然。”[53]“诗有不立意造句，以兴为主，漫然成篇，此诗之于化也。”[54]其三，**反对为文写作、为文造情的人为性和工巧镂刻**。故而有曰：“诗本触物寓兴，吟咏情性，但能输写胸中所欲言，无有不传。而世俱役于组织雕镂，故语言虽工，而淡然无味。”[55]“兴在有意无意之间，此亦不容雕刻。”[56]“盛唐绝句，兴象玲珑，句意深婉，无工可见，无迹可寻。”[57]

十分显然，中国诗论中的兴咏之说是道家无为自然之论的移用，它与西方浪漫表现论的天才写作观有深刻的相似性和差异性。其相似性在于，它们都面临诗性写作的基本矛盾：**写作的人为性和自然性的冲突**，自然写作或天才写作的设想是基于此一矛盾的理想选择。

西方浪漫表现论中最极端的自然成文论者是华滋华斯。正是华滋华斯提出了“一切好诗都是强烈情感的自然流露”这一著名原则，也正是他将“自然”与“艺术”的冲突推到极端并坚持自然写作的立场。在《论墓志铭》一文中，华氏公开宣告“我愿为自然的权益和尊严辩护。”在华氏看来，一切“艺术”的功用都只能是败坏他所谓“真正的”或“自然的”诗。在此，“艺术”被华氏理解为那种故意文饰矫情的技艺，或者说一种故意人为的写作方式。不用说，这主要指古典主义的写作方式。在古典主义者看来，诗

艺之“艺”乃是一种理智或巧智的显现，正如蒲柏所言：“真正的才智是把自然装饰得恰到好处。”[58]因此，“诗艺”之“艺”在根本上是一种修辞文饰技巧。华滋华斯不以为然，他认为真正的自然诗艺必因情而生，或者说，修辞手段源于情且归于情。当人为的机械修辞成为一种无意识的、不自觉的“诗歌艺术”或“诗歌语言”时，诗歌的自然写作就难以进行了，因为这种“诗艺”和“诗语”与写作者的情感思想没有任何自然关联，它只是表达某种类型化、抽象化的思想情感的艺术程式或老套。依华氏之见，真正的诗歌语言并不是这种打上了“诗歌语言”标记的“家数”，而是自然发生的日常语言，只有日常语言，尤其是下层人民使用的日常语言才保留了语言表达与自然情感的真实关联。

值得注意的是，在中国抒情诗论中，对泥古拘法，执守格套的指责对抗也是以表达方式和自然情感是否具有真正关联为立论之据的，在此一度最为激烈者当推公安派诗论。袁宏道就明确指出诗之写作必须“独抒情灵，不拘格套。非从自己胸臆流出，不肯下笔。”[59]“至于诗，则不肖聊戏笔耳，信心而出，信口而谈。”[60]在公安派看来，最高境界的诗乃是荒村野老在田间地头的吟唱。

在自然与技艺的冲突对抗中，中西抒情理论都选择了自然写作这一理想，但由于各自的思想背景不同而导致了对此理想的不同设想和描述。基于老庄“无为自然论”的中国兴咏之说强调顺其自然，无为而无不为。在此的隐密信念是：“无不为”必以“无为”为前提，并是它的逻辑结果。因此，自然写作的过程就被设想为一个取消人为而任其大放的过程，即所谓丧我、无我、忘我、无心无意，返道人气，回归自然，天机自张的过程。

西方浪漫表现论的“天才写作论”源于古老的灵感说或神灵

附体说。早在古希腊，"诗人"和"艺人"对立的信念就相当普遍。诗人是在神启中凭灵感歌唱而代神立言者，艺人则靠人力和习得之术来制作。这种对立后来被移用到诗的内部，在近代变成"天才诗人"和"技艺诗人"的对立。"天才诗人"和"技艺诗人"的写作方式完全不同，前者在无意识的灵感支配下写作，他不依赖于任何人为的法则和学识，毫无自觉的目的和设计，有感而发，自然天成，有如鸟鸣；反之，后者则在意识的支配下依循前人的法则，根据自己的学识，有目的、有计划地写作，精工雕琢，毫无自然气息。

相比而言，以"兴咏"和"天才"为标志的中西自然写作论的差别主要有二：1. 各自所设计的阻断"人为性"的途径和方式不同。"兴咏论"设计了一种无为自然，任其天放、当下即兴感发的写作方式，中国古人相信惟有当下瞬间的有感而发才能避免"事后"的矫情伪饰以及理性的干预。"天才论"设计了一种更为神秘的、与某种古老的神力观念相联系的非人力写作方式，这种写作方式依赖于某种灵感或神力来阻断日常行为的人为性。自近代以来，这种"神力"不断被释之为"自然"了；2. 以"兴咏"为标志的自然写作至少在原则上对每个人都是可能的，只要你返道入虚，明心见性，任性而发，皆可成诗人；而以"天才"为标志的自然写作则被认为是少数特选者的行为与禀赋，因为有无天才决非自决之事。

然而，无论以"兴咏"之说论及自然写作的理想还是以"天才"之说论及这一理想，都不可能真正消除写作的人为性和自然性的冲突(这一冲突最终归结为自由与秩序的冲突)，因为了然的是，真实的写作正是这一冲突的结果，纯粹自由的写作和纯粹机械的写作都是不可思议的。

为调解写作的人为性和自然性的冲突，中西抒情理论都有一种变通的主张。在西方，柯勒律治修正了华滋华斯的“自然”立场和“天才”观。“柯勒律治认为，诗歌确实是自然情感的产物，但是这种情感会因为崇尚秩序的冲动而产生一种创造性的张力，因而激发起具有同化作用的想像力，并且（由于其对立因素，即目的和判断的平衡作用，加上创作活动本身所具有的热情）自动组织成为一种平常的中介体，其中部分与整体既互相协调，也共同服从于引发快感的目的。认为诗歌中自然的东西包括艺术，并产生于自发性和有意性的相互渗透。”[61]为此，柯氏不同意华滋华斯将自然与艺术完全对立起来的看法，他认为深藏于艺术中的秩序和规则并不是人为地强加给艺术的，而是艺术本身所固有的。这些秩序和规则不是一种外部的机械要求，而是一种内部的有机构成。天才诗人的才能不是别的，就是领悟并进入艺术固有之有机秩序的能力，这种“秩序”在柯氏眼中正是艺术之“自然”。

对此，中国诗论有一种更为精妙的提法，谓之“妙造自然”。“妙造自然论”认为“人为”与“自然”并不是截然对立的，写作的人为性不仅是不可取消的事实反而是必不可少的环节，只有在巧妙人为的基础上，才可能达于自然，纯粹的无为自然不过自欺！中国诗论家皎然就认为所谓“不假修饰”、“不要苦思”、“任其自然”都是“不然”之说。他说：“不入虎穴，焉得虎子”？不“由先积精思，因神而得乎”？没有“取境之时”的“至难至险”，哪有“成篇之后，观其言视，有似等闲，不思而得”，“宛如神助”？[62]王士祯就主张“理情”与“学力”；“兴会”与“根柢”，“二者相辅而行，不可偏废”。[63]王夫之还指责李贽、公安派“以信笔扫抹为文字”，“不经思维者而后为自然之文”的方式。[64]袁枚则说：“诗宜朴不

宜巧，然必须大巧之朴。”[65]实际上宋明以后的诸家诗论大都力主人为与自然兼容，法则与性灵并存。所谓“道不自器，与之圆方”（司空图），中国的妙造自然论者认为自然的理路（事理、物理、文理、神理、情理）是可以悟入的，只要“外师造化，中得心源”，以自然之法为法，匠心独运，顺理成章，就可以巧夺天工，妙造自然。

事实上，中国的无为自然论和妙造自然论在根本信念上是一致的，即它们认为要“顺其自然”才能写出好诗，其差别仅在于，无为自然论强调对“人为”的克服以便按自然意志歌唱；妙造自然论则强调只有巧妙人为才能得自然三昧而按自然意志歌唱。在此，至关重要的是那隐密的“自然”之信念，它是不同于人的意志的另一意志，惟它的歌唱是本来意义上的“兴咏”。“我何为哉？天也，斯之谓兴。”

不过，值得注意的是，当中西诗论家不是从莫名其妙的“自然意志”而是从可得其理的“自然理性”出发去设定“自然”，并以为可以顺理成章之时，他们就开始偏离抒情理论的基本原则了。难怪柯勒律治成了后世反浪漫派之形式主义文论的先声，而中国的妙造自然论也不断背离“诗吟咏情性而非关理”的原则。其实，这正可反过来一瞥抒情诗论的界限。

第六节　兴象与象征

“兴象”是中国抒情诗论对诗性形象的特殊看法。“兴象”作为诗性之“象”绝非自然物象，它既是起情动意之物象，又是含情蕴意之意象，简单地说，“兴象”在根本上是一种情景合一、意象

合一的结构，不过，这种结构断不是人为构造而是偶然兴发的结果。

古人所论“兴象”之特征大致有三：

1.“兴象天然”。中国抒情诗论标举“象”在兴起、兴会和兴喻中的自然呈现。如此天然兴象显现有二：一是情与景、意与象偶然触发中的“相生相融，化成一片”，[66]即所谓“兴象浑论”。二是“其造语天然浑成，兴象不可思议执著”，[67]或所谓“兴象玲珑，句意深婉，无工可见，无迹可寻”。[68]

2.“兴象弥深”。兴象之象作为寄托情意之象与“比象”的区别除了前者是自然生发的情景合一之象外，更主要的是，“兴象”所寄之情意深而隐微，朦胧含混，恍恍惚惚，常在似是而非之间，不像“比象”所喻指的情意那么真切明显。故而刘勰有言：“‘比’显而‘兴’隐。”纪昀亦云：“寄托既远，兴象弥深。”[69]

3.“兴象精微”。自然兴起而又寄托遥深的兴象当然是高妙精微可意会而不可言传者。清朱庭珍在《筱园诗话》中如此写道：“夫律诗千态百变，诚不外情景虚实二端。然在大作手，则一以贯之，无情景虚实可执也。写景，或情在景中，或情在景外。写情，或情中有景；或景从情生。断未有无情之景，无景之情也。又或不必言情而情更深，不必写景而景毕现，相生相融，化成一片。情即是景，景即是情，如镜花水月，空明掩映，活泼玲珑，其兴象精微之妙，在人神契，何可执形迹分乎？”[70]

在中国诗论史上，与“兴象”相近的范畴有“意象”、“意境”。它们的共同之处在于它们都有一个心物交感情景交融的潜结构，并都是“象外之象”，“象外之境”；不同之处在于“兴象”强调“象”在“兴”的当下感发中直接无碍的生成性，以及“情”在“兴”的当下体验中与象的自然交融性，而“意象”和“意境”则强调

"象"和"境"的心意相关性，以及意与象、意与境的结构性特征。因此"兴象"较之"意象"和"意境"更能直接道出中国抒情诗论对诗性形象的设计。此外，还需说明的是，"兴象"与"境界"也有微妙的差别，尽管中国诗论史上并无什么人对此作明确区分，但我们从各自的语境中即可见出"兴象"乃是偏重于经验性抒情诗论的范畴，它强调的是自然之感物动情而后发的形象性；"境界"则是偏重于超验形上诗论的范畴，是不动心、不动情之境，它有明显的佛学色彩。相比之下，意象与意境反倒是介于兴象和境界之间的范畴，它们的内涵和外延都极不确定。不过，这些区分断不是绝对的，因为它们的界限随时可以跨越。

与中国抒情诗论之"兴象"论相近的是西方浪漫表现论的"象征"(symbol)说。在西方，"象征"作为一个诗学范畴其含义十分复杂，其语用范围也十分广泛。一般说来，"象征"至少有两大类：主观性情感观念象征和超验性客观理念象征。西方浪漫表现论所论及的"象征"大都是前者，而超验象征主义诗学所论及的"象征"则大都是后者(请见第四章)。

作为一个浪漫表现论诗学范畴，"象征"既指述一种表达方式，即以外在物象表达内在情思；又指述一种形象样式，即那种能象征暗示某种主观情思的外在物象。作为一种表达方式，"象征"义近"隐喻"；作为一种形象样式，"象征之象"义近"意象"。作为主观意象的"象征之象"它接近中国抒情诗论中的"兴象"。

在主客关系中来理解阐说"象征之象"，是西方浪漫表现论的首要特征。奥·威·施莱格尔就指出作诗"无异于一种永久性的象征方式：我们要求为某种精神的东西寻找某种外在的罩盖，要么借某种不可见的内在之物来描画外在之物。"[71]斯达尔夫人认为"抒情诗真正的瑰丽之处，必须使思想漫游，进入幽

境……并将整个宇宙视为情感象征。"[72]席勒在写信给歌德时也说："一个人只要能将他的情感状态诉诸某一对象，并且这一对象又驱使我由此进入那种情感状态……我就称这个人为诗人，创造者。"[73]"象征之象"作为"情感象征"的确与"兴象"无异，它们都有一个情景合一，意象合一的结构。不过，西方表现论诗学所谓的"象征之象"并不像中国抒情诗论那样强调"兴象"的自然偶发性和天然浑成性，而更多地是强调并分析象征之象在虚实、内外、可见不可见之间的转换。

其次，"象征之象"还被放在个别物象和一般观念的关系中来加以理解。一些西方诗论家认为，"象征之象"基于个别物象与一般观念之间的特定关系，它不同于"寓言之象"，这种区分颇类似于中国诗论就情与景的关系对"兴象"和"比象"的区分。

歌德在谈到象征和寓言的区分时说：象征是在个别中发现一般，在此，一般天然地寓于个别之中，不能将之从个别中抽离出来，因此，象征之象是天然地显现一般的个别；寓言则为一般寻找个别，在此，个别外在于一般，是说明一般的例证，二者是可分可合的。事实上，歌德所论及的"一般"乃是两种不同性质的"一般"，柯勒律治后来谈到的"理念"与"观念"的区别大致等同于这两类"一般"。柯氏认为"观念"是主观抽象的，寓言就是将主观抽象的观念人为地添加到自然事物身上，"把抽象观念翻译成图画语言"[74]。因此，观念和自然物象在寓言中的结合纯然是人为之事，并且观念的抽象单一性也使得寓言之寓意简单透明。与此相反，"理念"不是主观抽象的观念，它既天然地寓于万物之中，又能被我们的"心眼"所直观而成为心中的理念。柯勒律治认为伟大的文学写作就是让心中的理念自然外化而显现的过程，这一过程类似于一颗种子的生根、发芽与成形，成形之后的大树

源于种子，是种子的象征，但你再也无法找到种子了，种子与大树已不可分离。

十分显然，假定一般与个别的分离与同一是西方诗学区分寓言之象和象征之象的理论前提；同样，假定情与景的分离与同一则是中国诗学区分“比象”和“兴象”的理论前提。在中国诗论家看来，兴象之象既是缘情而生的景象，又是先行引发这种情感的物象，故而兴象天然，情景浑沦不可分离；比象之象则是为晓情明理而找到的物象，它只是一般事理的个别例证，故而比象人为，其情景暂为一体，须臾即可分离。就此而言，兴象之象大类于象征之象，而比象之象则大类于寓言之象。

除此以外，“兴象”与“象征之象”的内在同一性还在于它们之为抒情理论所设计的理想形象在本质上都是一种“心象”(image of mind)和“心境”(state of mind)，柯勒律治曾言，“心灵”不是一个空洞的器官，而是“内心深处的存在方式”，这种存在方式“只有通过时间和空间的象征才能传达出来。”[7]中国宋元时期的诗论家方回也有一篇题名为《心境记》的文章，它直接将诗之景象归之为诗人之心境。值得注意的是，由于中西文化对最高“心性”的设计不同，因此对最高“心境”的理解也就有异。在西方抒情诗学中，最高“人心”是按“神心”来设计的，它是能动的创世之心，或者说，“主体”是按“上帝”的形象来设计的，他是造物主，因此，文“心”之用乃是一个用心创世，重造自然与世界的“想像”过程，它的结果是神奇的象征。在中国抒情诗论中，最高“人心”是按“道心”来设计的，或者说理想的人心即道心。道心微微，无为而自然。人心冥合于道心就是让人心归于无为而不动心。只有不动之心能任事物自然呈现，达到“看山只是山，看水只是水”的状态；也只有不动之心能任情感自然流露，达到“登山则情满

于山，观海则意溢于海”的状态。问题在于，这种不动心的直观何以成为一种“抒情”样式？事实上，所谓“不动心”也是一种“情态”，是一种空无所有，泰然处之的情态，这种超然空灵的情怀才是中国抒情诗论所确认的最高情怀和诗性言说的最高对象，作为这一情怀之象征的兴象乃是中国诗论玩味不已的“意境”。因此，对中国诗论而言，文“心”之用不是创造自然而是顺其自然，入于自然，所谓兴会神遇，得天然兴象。故而，与西方诗学崇尚一种创造性的“神圣心境”不同，中国诗论标举一种冥合性的“自然心境”。

第七节　兴趣与趣味

“兴趣”当是中国抒情诗论标举的最高审美理想，它不仅指抒情诗人应当追求的趣味和应当表达的趣味，也指中国抒情诗论对作品品味和抒情诗写作的总体要求。对“兴趣”所论最详者当推严羽。在严羽的诗论中我们可以看到中国抒情诗论的特定语境，即它与学理化诗论的对抗与冲突。

在《沧浪诗话》中，严羽简约而明了地宣称：“诗者，吟咏情性也”，谓诗之本源和言说的内容是情性而非他。所谓“诗有别材，非关诗也；诗有别趣，非关理也”，即是说诗之题材本于情性而与书无关，诗之趣味导源于情趣而与理无关，尽管诗人也要读书穷理，但书理与诗并不直接相关。理想的诗应本于情性，归于情性，“不涉理路，不落言筌”，“故其妙处莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”严羽将这种“吟咏情性”，“惟在兴趣”的诗（唐诗）与那种“以文字为诗，

以议论为诗，以才学为诗"的诗（宋诗）对立起来，认为前者才是真正意义上的诗。

从严羽所论我们可以看出"兴趣"的具体含义至少有三：其一，"兴趣"之"趣"是"情性之趣"而非"义理之趣"；其二，"兴趣"之"趣"是"自然之趣"而非"工巧之趣"；其三，"兴趣之趣"是"神妙之趣"而非"直白之趣"。

严羽标举的"兴趣"的确精要地概括了中国抒情诗论最基本的审美趣味和理想，它的对立面是理性诗论。我认为，以"兴趣"所指述的审美趣味有两大取向：其一是非道德理性的情性取向，即以情性的表达和满足为诗性活动的目标；其二是非公共理性的个性取向，即以个人当下的感性趣味为审美标准。

在西方，"趣味"概念具有相当漫长的历史。前浪漫主义的趣味观是以道德理性为基础的，其如伽达默尔所言："趣味这一概念在被康德作为他的判断力批判的基础之前就有很长的历史，这漫长的历史表明趣味概念最早是道德性的概念，而不是审美性的概念。趣味概念描述一种真正的人性理想……只是到了后来，这一概念的用法才被限制到美的精神性东西上。"[76]

"趣味"由一个道德概念转变为审美概念首先是在古典主义诗学中完成的。古典诗学的"趣味"观主要有两个方面的取向。其一是趣味的"文雅得体"性，在此，它强调情感和理性之间的协调以及后者对前者的控制，一切都要"得体"、"合适"。伏尔泰对莎士比亚的指责最突出地表现了这种趣味。本来年轻的伏尔泰对莎士比亚的戏剧十分喜欢，并将其引介到法国，但在古典主义趣味的熏陶下，伏尔泰越来越看不惯莎士比亚了，因为这个"野蛮的戏子"、"乡下来的丑角"、"怪物"、"醉醺醺的生番"、"挑水夫"一点"好的趣味"都没有。在古典主义者伏尔泰看来，好的趣味不

外是贵族沙龙里那种典雅之趣，他认为维吉尔和拉辛是典雅风格的大师和诗坛圣手，莎士比亚不配。其二，趣味的“普遍规范性”。古典主义者相信“好的趣味”基于人类共同的理性感受力，也是一个时代道德风尚的反映。古典主义者反对个人趣味的相对性，他们相信一种好的趣味一定具有普遍性，这种趣味就在各种古典的范本之中。为此，古典主义者认为必须以古典范本中的趣味规导当代“时尚”，并为这种时尚立法，以防止个人趣味的泛滥。因此，古典主义的趣味带有相当浓厚的专制色彩。

一般来说，在将“趣味”一词由一个纯道德的范畴改造为审美范围的过程中，古典主义仍或多或少地保留了这一范畴的道德教化色彩和普遍规范性要求，只是到了浪费主义者那里，“趣味”一词的道德教化色彩和普遍规范性要求才得到根本性削弱。在古典主义的趣味观向浪漫主义趣味观的转变过程中，康德美学无疑起了关键作用。尽管康德美学仍保留了趣味判断的普遍性，但他明确将这种普遍性限定在“主观领域”，并在其“天才”论中张扬了天才个人对普遍规范的超越与自由，为趣味的个性化留下了地盘。尤其重要的是，康德美学将趣味判断明确定性为情感判断和审美判断从而与认知理性判断和道德理性判断区分开来。除康德美学之外，卢梭的自然主义为浪漫主义的趣味观提供了一种“自然”理想，这种“自然”与“文明”截然相反，并形成对抗。

基于康德美学和卢梭自然主义的浪漫诗学确立了全然不同于古典诗学的趣味观。这种趣味观与中国抒情诗论之“兴趣”比较接近。首先，浪漫趣味观只是一种“情趣”而非“理趣”；其次，浪漫趣味观强调趣味只是一种“个人”情趣而非“普遍”理趣；再次，浪漫趣味观强调趣味只是“审美之趣”而非“道德认知之趣”、审

美在此纯粹指感性活动。除此之外，由于浪漫诗学强调“天才”的自然独创性，故而特别推崇一种名之为“自然韵致”(grace)的趣味。“grace”这个词的基本词义指轻松自如、毫不费力的自然呈现，以及这种呈现之神妙不可理喻。通常我们将grace翻译成“雅致”、“优雅”，显然没有译出grace暗含的“自然”、“神妙”之意，而当“grace”作为一个诗学范畴运用于诗学批评时，它恰恰突出的是自然神妙之意。“谢林说，一切艺术家情感的表露在古代都被解释为某种神力的感召，它们现在表明‘它们是非自愿地被驱使到作品的创造过程中去的’，一部作品于完成之际，便产生‘一种无限和谐的感觉’，艺术家把这种感觉‘不是归因于自己，而是归因为他天性中有意而为的韵致(grace)’”。[7]顺便一提的是，“韵致”最先也是古典诗学将之运用于诗学的，不过，古典诗学只是强调它的神秘玄妙性而不太重视它的自然显现性，更没将之放在情感的自然流露而成风韵这一维度上来思考。

在中国诗论之“兴趣”与“神韵”之说合流的过程中我们也看到了类似于“自然韵致”这样的说法。在此，自然之趣和神秘之趣成了一而二，二而一的东西。

第八节 中西抒情论的知识眼界：心学和心理学

尽管中西抒情理论的差异很大，但仍能发现它们之间最为深刻的一致性，这种一致性主要表现在它们对“诗”之存在方式的假定以及相应的提问方式和论说视域上。无论西方诗论家说“一切好诗都是强烈情感的自然流露”，还是中国诗论家说“在心为志，发言为诗”，他们都假定了“诗是作者情感意念的抒发与表

达。"诗的问题被归结为写作问题，而写作问题又被归结为作者用心的问题，作者用心的问题最终被归结为"心学"(中国)或"心理学"(西方)问题，这便是中西抒情理论最为基本的论说视域。正因为如此，"心学"或"心理学"的知识性视域不仅是中西抒情理论得以可能的基础，也是它们的界限。

在此，首须一问的是：诗真的就是作者情感意念的抒发吗？在什么意义和范围内，我们才可以这样说？或者，更为根本的问题：抒情的问题能归结为心学或心理学的问题吗？

自从"新批评"提出所谓的"意图谬误"以来，人们便逐步意识到"作者意图"和"作品意义"的根本差别，并进一步发现，"诗的存在方式"与"阅读"的一体相关性。尤其重要的是，自所谓"语言的转向"以来，一些思想家指出了语言的独立自在性以及"言"与"心"的分离性，甚至在一些思想家看来，"心"这一古老信念只有作为一种内在的语言结构才具有存在的真实性。

在20世纪的思想背景下审视中西抒情理论之得失并进一步深入其核心是十分必要的。根据20世纪西方语言论诗学的启示，"诗"不是一种"心理事实"而是一种"语言事实"。亦即"诗"此一词首先指述的是一个"文本"，而"文本"并不只是一堆印在纸上的字码，它的根本所指是以写作和阅读为表征的相关性语言活动。在此活动中，作者和读者的主观意图并不是作品意义发生的决定因素。作品意义之发生最后取决于作品语言的结构关系，尤其是文本间的结构关系。如果说，"诗"存在于被名之为诗的文本存在之中，而本文存在最终实现于语言自身的活动之中，诗的问题就不能归结为"心学"或"心理学"的问题，而主要是一个"语言学问题"，或者说是一个"诗性语言学问题"。

中西抒情理论之可能恰恰基于"语言的遗忘"。从表面上看，

中西抒情理论也注意到“言”的问题，但它们都没注意到“言”的独立自在性和“言”对“言说聆听者”的支配性。“语言的遗忘”是在“语言的误解”中表现出来的。传统语言观对语言的误解主要是对“人与言的关系”的误解。这种误解认为“言”是被“人”随意支配的工具，是人用以表达心声的工具。于是更进一步的误解是：有一个先于“言传”而存在于人心之中的“情意”（心声），这种“情意”的存在是前语言、非语言的。所谓“只可意会，不可言传”者指的就是这种“情意”的超语言性。正是这种“情意”的“超语言性”和“只可意会性”使中国抒情理论将诗的终极问题限定为心性内省的问题。在此的隐密逻辑是：诗应表达的情意绝非可言传的情意而是所谓的“言外之意”，这“言外之意”存在于“心领神会”的超语言性“意会”之中，因此，最高的诗也就存在于写作的兴会和阅读的妙悟之中。由于诗的超语言性，诗的问题在根本上不是一个语言问题；由于诗的可意会性，诗的问题在根本上是一个心性内省的问题，或特殊的心学问题。事实上在以上对“兴论”有关范畴的分析中我们也可强烈地感受到中国式心学的气息，不同的兴论范畴只不过指述“为文用心”的不同环节罢了，中国抒情理论试图凭借这些范畴将我们引入诗之为诗的“意会”之中。

然而，“无言之意会”毕竟只是一团混沌，没有语言参与的“意会”是一种“自以为是”的“黑洞”。正因为如此，津津乐道于“意会”而轻视“言传”的中国抒情诗论无法在“言”路上深入诗的问题，而大多停留在模糊的心性自省阶段，由此导致表面上虑大而周的“兴论”在其理论内涵上的贫乏与独断。在中国历史上，有关“兴论”的文献可谓浩如烟海，但谈来谈去，不外乎心物交感，情景交融，寓情于景，自然成文，咏吟情性，天然兴趣，妙悟神会

这点“意思”或“所指”。“能指”丰富而“所指”贫乏是“兴论”的深层真实。所谓“所能丰富而所指贫乏”主要有两层意思：其一，兴论的众多范畴只是一种平面排列和平面运动，缺乏二级、三级纵深性范畴及其运动；其二，用不同的能指重复指述同一所指。由于中国抒情诗论的运思长期停滞在经验性的内省体悟上而缺乏更为抽象的知识论依托，故而难以摆脱经验直观以便更为深入地思考心物交感或情景交融之“如何”，“何以能”等问题。进一步的思考需要一些非经验性的知识框架、先验设定和批判性反思，这都是中国诗论家不愿做的事情，所谓点到为止，不求甚解这种思想传统也影响到中国诗论的运思。

西方抒情理论的入思之路与中国诗家并无本质差别，因为它同样是在“我思”与“言说”的二元分离基础上思考诗的问题的。“诗”作为“言说”乃是对“我思”的传达，无论在时间上还是在逻辑上，“我思”都被设定为先于“言说”并决定言说的存在，因此，“诗”的问题最终被归结为“诗性我思”的问题，而“诗性我思”的问题又最终被归结为一种“写作心理学”的问题。于是，诗学的任务不外乎区分并确立那些具有诗性的心理学范畴以解说“诗性我思的存在”以及“诗性写作的心理过程特征”，这些范畴诸如情感、想像、天才、无意识、趣味、自我等等。尽管中西抒情理论的基本思路十分相近，但不同的知识性背景也拉开了各自言路的差异。浪漫表现论依托西方分析性知识学科心理学，从而具有较为严密细致的学科性范畴分析，尽管这种分析更多地是“心理学的”而非“诗学的”，比如它就主客关系而进行的“移情分析”，在“心境”构造上对“想像”和“幻想”的区分性分析，在“天才写作”上对“无意识”的分析等等。

由于中西抒情理论在根本上将“诗的存在”看作一种“心理

事实”，尤其是一种“写作心理活动”，因此，“抒情学”便顺理成章地成了“写作心理学”。在此的根本迷误是：书（字）、言（声）、象、意之间的“断裂”或“存在论差异”被抹掉了，取而代之的是这四者以“意”为中心的同一性假定，而“意”在此专指“作者之意”，或“作者心中之意”。事实上，由于书（字）、言（声）、象的非透明中介性，“作者心中之意”与读者在文本中读出的“作品显现之意”是不可能对等的，而诗之为诗最后的现实化是在“作品显现之意”被读者理解的一刹那完成的，因此，诗是以作品意义之显现的方式而存在的。就此而言，将“作者心中之意”（它的发生、形成、表达等）看作诗学研究的基本对象和终极对象显然就偏离了“诗的存在”本身。更进一步看，“何为作者？”这本身就是一个问题。在《作者是什么？》一文中，福科提出了“作者失踪”的问题。经福科的分析，我们原以为本来就在的统一恒定的作者不知去向了。

在过去，“作者”存在的真实性是由“自我”、“主体”、“心灵”这样一些概念的确证来保证的。而自弗洛依德以来，统一稳定的“自我”概念就受到了挑战，尤其是在拉康之后，“自我”作为一个“心理学概念”受到根本置疑。经拉康的分析，“自我”成了一个“语言学概念”，而作为一个“语言学概念”，“自我”也就在根本上丧失了“我的独有性”而成了无意识中的“公共角色”，即它是在语言交流活动中生成的。因此，拉康告诫我们：“这一点我们应永远记住，即自我也不是我……自我是其他东西……，是一个对象，是完成某种我们称之为想像的对象”。[78]关于“主体”概念的批判性反省在20世纪也相当深入。美国学者尼·多尔迈写了一本题名为《主体性的黄昏》的书，多尔迈开卷即说：“在我看来，主体性观念已在丧失着它的力量，这既是由于我们时代的具体经验所致，也是因为一些先进哲学家们的探究所致。”[79]至于“心

灵"这一概念,罗蒂在《哲学与自然之镜》一书中有深入的分析批判,罗蒂在"导论"中即明确宣称"本书的目的在于摧毁读者对'心'的信任,即把心当作某种人们应对其具有的'哲学'观的东西这种信念"。[80]罗蒂指出"心"是笛卡儿的发明,它指一种"内心生活的世界",这一世界是笛卡儿的虚构。另一位分析哲学家赖尔在《心的概念》一书中也指出,"心"是"笛卡儿的神话",并分析了这一神话的种种谬误。

对"自我"、"主体"、"心灵"这些概念的解构在根本上动摇了"作者"存在的真实性,至少,作者存在的真实性再也不能在心理学的范围内来加以确认了。而在所谓"自我之死"、"主体之死"、"心灵之死"和"作者之死"以后,对文学的"心理学研究"暂告终结,心性诗学也成为过去的事情,20 世纪西方诗学的研究开始转向非心理学研究的"语言之路",语言学开始取代心理学而成为诗学研究的"元科学"。就此而言,心性诗学如果想重新获得自身存在的合法性还得首先为"心灵"、"自我"、"主体"、"作者"的存在真实性辩护,但迄今为止,这种辩护的声音是何等稀微。

注 释:

[1] 杨树达:《积微居小学金石论丛》,中华书局版,第 25—26 页。

[2] 《孟子译注》,杨伯峻译注,中华书局版,第 259 页。

[3] 《孟子译注》,杨伯峻译注,中华书局版,第 309 页。

[4] 《文心雕龙译注》,陆侃如等,齐鲁书社版,第 38 页。

[5] 朱熹:《论语集注》卷一,中华书局本。

[6] 严羽:《沧浪诗话·诗辨》,见《中国历代文论选》(第二册),上海古籍出版社 1990 年版,第 424 页。

[7] 汤显祖:《玉茗堂文之四·耳伯麻姑游诗序》。

[8] 赵南星:《三溪先生诗序》,《赵忠毅公文集》卷八,明刊本。

[9] 赵南星:《冯继之诗序》,《赵忠毅公文集》卷八,明刊本。

[10] 布瓦洛:《诗的艺术》,人民文学出版社,1959年版,第15页。

[11] 卢梭:《爱弥尔》,转引自《卢梭和马克思》,重庆出版社,1993年版,第10页。

[12] 利里安·弗斯特:《浪漫主义》,昆仑出版社,1989年版,第41页。

[13] 罗曼·罗兰主编《卢梭现存的思想》,转引自《西方著名美学家评传》,安徽教育出版社,1991年版,第215页。

[14] 华滋华斯,转引自《非理性的人》,上海人民出版社1992年版,第130页。

[15] E.德塞林考特编《诗集》第二卷,牛津,1944年,第409页。

[16] 韦勒克:《近代文学批评史》第二卷,上海译文出版社,1989年版,第1页。

[17] 卡扎明,转引自《浪漫主义》,第6页。

[18] 弗·施莱格尔:《文学批判》,慕尼黑,1956年,第322页。

[19] 刘勰:《文心雕龙·比兴》。

[20] 华滋华斯:《抒情歌谣集·序》,见《19世纪英国诗人论诗》,第18页。

[21] 《威廉·华滋华斯和多萝西·华滋华斯书信集:中期》,卷二,E.德·塞林考特编辑,牛津,1937年,第705页。

[22] 转引自艾布拉姆斯:《镜与灯》,北京大学出版社,1989年版,第172页。

[23] 朱熹《诗集传》卷一,上海古籍出版社本。

[24] 季本:《诗说解颐·总论》卷一,《四库全书》本。

[25] 王夫之:《诗绎》,《姜斋诗话笺注》卷上,人民文学出版社本。

[26] 刘勰:《文心雕龙·物色》。

[27] 柯勒律治:《文学生涯》卷二,肖克罗斯编,牛津,1907年,第16页。

[28] 华滋华斯,转引自《镜与灯》,第80页。

[29] 陆机:《文赋》。

[30] 刘勰:《文心雕龙·神思》。

[31] 受道家影响的抒情兴论对"心"的设计虽近于西方摹仿说的心论,但两者的旨趣不同。前者意在表现如镜之心境,虽也让万象在心中自呈;后者则意在如实摹写心中之映象。

[32] 李重华,《贞一斋诗说·诗谈杂录》,《清诗话》本。

[33] 柯勒律治:《文学生涯》,见《19世纪英国诗人论诗》,第69页。

[34] 王夫之:《明诗评选》卷六,评袁凯《春日溪上书怀》,《船山遗书》,上海太平洋书店重校刊本。

[35] 刘勰:《文心雕龙·神思》。

[36] 李东阳:《麓堂诗话》,《历代诗话续本》。

[37] 李治:《敬斋古今·拾遗》卷二,《畿辅丛书》本。

[38] 戴震:《诗比义述序》,《戴震集》上编,上海古籍出版社本。

[39] 贾岛:《二南秘旨》,《学海类编》本。

[40] 胡寅:《与李叔易书》引李仲蒙语,《斐然集》卷十八,《四库全书》本。

[41] 袁黄:《诗赋》,《古今图书集成》本。

[42] 方密之:《通雅诗话》,潘德舆《养一斋诗话》卷十引,《清诗话续编》本。

[43] 亚里士多德:《诗学》,人民文学出版社,1988年版,第81页。

[44] 亚里士多德:《修辞学》,转引自特伦斯·霍克斯《论隐喻》,昆仑出版社,1992年,第14页。

[45] 特伦斯·霍克斯《论隐喻》,第1页。

[46] 米歇尔·叶《"隐喻"与"比":中西诗学》,载美国《比较文学》杂志,1987年第3期第39卷,第252页。

[47] 彭辂:《诗集自序》,《明文授续》卷三十六,味芹堂刻本。

[48] 王士祯:《渔洋诗话》卷上,《清诗话》本。

[49] 杨万里:《答建康府大军库军门徐达书》,《诚斋集》卷六十七,《四部丛刊》本。

[50] 转引自王士祯《渔洋诗话》卷上，《清诗话》本。

[51] 纪昀：《清艳堂诗序》，《纪文达公遗集》卷九，清刊本。

[52] 吴渭：《诗评》，《月泉吟社》卷首，《粤雅堂丛书》本。

[53] 黄子肃：《诗法》，《诗学指南》本。

[54] 谢榛：《四溟诗话》卷一，《历代诗话续编》本。

[55] 叶梦得：《玉涧杂书》，《说郛》本。

[56] 王夫之：《诗绎》，《姜斋诗话笺注》卷上，人民文学出版社本。

[57] 胡应麟：《诗薮·内编卷六》，上海古籍出版社本。

[58] 转引自艾布拉姆斯《镜与灯》，第170页。

[59] 袁宏道：《序小修诗》，《中国历代文论选》第三册，上海古籍出版社本。

[60] 袁宏道：《与张幼于》，《中国历代文论选》第三册。

[61] 艾布拉姆斯《镜与灯》，第185页。

[62] 皎然：《诗式》，《中国历代文论选》第二册，上海古籍出版社本。

[63] 王士祯：《带经堂诗话》，人民文学出版社本。

[64] 王夫之：《姜斋诗话笺注》，人民文学出版社本。

[65] 袁枚：《随园诗话》，人民文学出版社本。

[66] 朱庭珍：《筱园诗话》卷一，《清诗话续编》本。

[67] 方东树：《昭昧詹言》卷五，人民文学出版社本。

[68] 胡应麟：《诗薮·内编卷六》，上海古籍出版社本。

[69] 纪昀：《鹤街诗稿序》，《纪文达公文集》卷九，清嘉庆本。

[70] 朱庭珍：《筱园诗话》卷一，《清诗话续编》本。

[71] 奥·威·施莱格尔，见《18、19世纪德国文学遗产》卷十七，斯图加特，1883年，第91－95页。

[72] 斯达尔夫人：《论德国》，转引自《镜与灯》，第134页。

[73] 《席勒与歌德通信集》，转引自《镜与灯》，第133页。

[74] 柯勒律治：《批评杂集》，T.M.雷索编，1936年，第148页。

[75] 柯勒律治：《文学生涯》卷二，肖克罗斯编，牛津，1907年版，第120页。

[76] 伽达默尔:《真理与方法》,上海译文出版社,1992 年版,第 44 页。

[77] 艾布拉姆斯:《镜与灯》,第 329 页。

[78] 拉康,转引自《拉康结构主义精神分析学》,香港三联书店,1988 年版,第 149 页。

[79] R. 多尔迈:《主体性的黄昏》,第 1 页。

[80] 罗蒂:《哲学与自然之镜》,三联书店,1987 年版,第 4 页。

第6章

形上论：道与理念

《文心雕龙·原道》云："辞之所以鼓天下者，乃道之文也。"黑格尔《美学》一言以蔽之："美是理念的感性显现。""艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象，艺术要把这两个方面调和成为一种自由的统一的整体。"[1]

刘若愚先生在《中国的文学理论》中说："各种理论，只要它以文学是宇宙原理的显现这一观念为其基础，便都可以纳入形而上的范畴之内。"[2]依刘先生之见，刘勰的"道"和黑格尔的"理念"都不同程度指述这种"宇宙原理"，故而为"形上理论"。

问题在于：我们如何理解指述所谓"宇宙原理"的道与理念的形上性，以及它对中国文论和西方诗学的意义？问题更在于：我们如何据此理解而深入文论诗学的形而上基础并追问其可靠性？

第一节　中西文论诗学的形而上基础

汉语语词"形而上学"所对译的西语语词"Metaphysic"指述的是一种具有严格意义的学科，它由词"physic"（表示存在物、自然、物理等）和前缀"Meta-"（表示"在……之后"、"在……之

上”、“在……之中”、“在……之外”、以及“超越”等意思)这两部分构成,因此,Metaphysic 既指对存在物之外、之上、之中、之后的某种东西的研究,又指在存在物之外、之上、之中、之后研究这种东西的超越姿态。事实上,形而上学(Metaphysic)在西语中的构词方式已经道出了此一学科的两大基本信念或预设:1. 在一切存在物之外存在着某种绝对不同于一切存在物的东西。2. 人可以站在一切存在物之外思考这种东西。

严格说来,中国传统文化中并无作为一门专门学科的“形而上学”,即那种反思形而上思维及其信念本身的学科,但这并不意味着中国没有“形而上学”反思到的那种被名之为形而上的思维和信念。在《什么是形而上学?》一文中,海德格尔指出,形而上学是人的本性,即所谓人之为人,就在于他能站出并总被抛到一切存在者(包括作为存在者的人自身)之外,处身虚无。所谓“超越”就指人在一切存在者之外,处身虚无的姿态或处境,这种姿态和处境是“人”得以和一切存在者建立自由的意义关系的基础。所谓事物的“存在”(being)指的是事物在某种意义关系中的“意义显现”,人总是在意义关系中与事物的存在(意义)相遇。为此,依海德格尔之见,人的“虚无”处境是人和物发生意义关系的基础,也是事物存在(意义显现)得以可能的基础,就此而言,“无”是“有”(存在、意义显现)的基础。形而上学就是专门思考存在者之存在的基础(无)的思想或者说反思意义基础的学问。[3]

形而上学作为人的本性在中国是以有关“道”的思考表现出来的,在中国传统思想中,以“道”为“无”的看法并不少见。而正是“道”的“无”性在根本上既保证着它的形上性(不同于形下之“万有”),又保证着它作为“万有”之根的终极根性。为此,中国古人对形上之“道”(无)的思考也就是对“万有”(存在者)之存在基

础(本源、本根、本体)的思考。这种思维是典型的形而上思维,对“道”(无)的信念也是典型的形而上信念。依海德格尔之见,形而上学的历史还有一个显著的特点,那就是形而上学本来出于对“万有”之根(无)的洞见而思考“无”本身的问题,但“无中生有”总难通过常识和逻辑的关卡,因此,当形而上学思考“无”本身的时候,总是难免将“无”思考为一个最高最终极的“有”,比如西方形而上学史上的“理念”、“上帝”、“心灵”、“意志”等等。在中国形而上学史上的“有无之争”也显明了这种以终极之有取代终极之无的思想倾向。比如将“道”(无)理解成某种宇宙元素:原气、气或天理等。因此,思考形而上之“无”的形而上学实际上在思考形而下之“有”,只不过此“有”是不同于任何实际存在之有的终极之有。

中西形而上学这种由形而上之思到形而下之思的置换正是形而上学的历史。这一历史至少表现出两大特征:1. 空泛而抽象的形而上原则立场——强调形而上者的无性;2. 具体展开的形而下陈述——将“无”之形而上者置换成“有”之形而下者来加以陈述。

中西文论诗学乃是各自形而上学史的衍生物和组成部分。在中国,形上道论无疑是形上文论的基础,不同的形上文论只是形上道论不同的形而下旨趣所致。我以为中国的形上文论主要有两大形态:原道—宗经文论,原道—自然文论。这两大文论的形上性基于它们的形而上原则——原道以论文,及其形而上信念——文乃“道”之文;其不同形下性在于前者信赖“道”与“经”的同一性,故“依经立义”而论文,后者信赖“道”与“自然”的同一性,故“比附自然”而论文。前者显然渊于儒家传统,其经典文本是刘勰的《文心雕龙》;后者出于道家传统和儒家异端,其经典文

本当推司空图的《二十四诗品》和李贽的《童心说》。

在西方，形上诗学作为形上理念论的派生物更其明显，它也有两大基本形态：其一为"理念—显现诗学"，其二为"理念—象征诗学"。这两大诗学的形上性也基于它们共同的形而上信念：诗乃理念之诗，及其共同的形而上原则：依理念而论诗；其不同乃在于两者对理念展开自身的逻辑诠释以及理念展开自身的中介之设定有不同。理念—显现诗学以所谓辩证逻辑诠释理念，而关注个别事物对一般理念的感性显现，将诗（言辞）只考虑为传达工具或者在根本上忽略语言问题，此一思路以哲学化的诗学为标志，黑格尔艺术哲学是其代表。理念—象征诗学则以语词逻辑和理念逻辑的对应性为基础来诠释理念的显现样式，从而将语词看做理念的直接象征，此一思路以作家诗论为标志，玛拉美的纯诗理论是其代表。

值得注意的是，理念—显现诗学和理念—象征诗学的差别并不像原道—宗经文论和原道—自然文论的差别那么大，因为它们都渊源于"柏拉图传统"，不像后者分属于儒家传统和道家传统。

第二节　原道—宗经文论与原道—自然文论

一、原道—宗经文论

《文心雕龙》之"原道"、"征圣"、"宗经"三位一体地道出了原道—宗经文论的内在思路。这里有三大要点值得注意：1. 有关人文乃"道之文"的形而上推论；2. 有关"道沿圣以垂文，圣因文

而明道"[4]的形上形下之同一性推论；3. 有关"经也者，恒久之至道，不刊之鸿教"[5]的独断。

《原道》开篇即曰："夫玄黄色杂，方圆体分，日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形；此盖道之文也"。此处"道之文"指"丽天之象"和"理地之形"，即所谓"天文"和"地文"。待终篇之结语有曰："辞之所以能鼓天下者，乃道之文也。"此处"道之文"则指"心之言"（辞），即所谓"人文"。

依刘勰之见，心之有言，正如天之有象、地之有形一样，乃"自然之道"也，这其间的类比关系不证自明了然大白。

不过，问题不在于借天文、地文、物文的自然性来证明人文的自然性，而在于这种看似自然明了的类比关系成了论证"人文"本原于"道"，即人文亦如天文、地文、物文一样是"道之文"这一形而上论断的隐秘基础。因为在刘勰看来，人之有文或曰"心之有言"（在此，"人"是作为"有心之器"来设定的）其如天之有象、地之有形、物之有貌一样是"道"决定的（自然而然的），因此，言、象、形、貌在根本上都指示作为决定者的"道"。反过来说，在终极意义上，言、象、形、貌作为"道之文"乃是道的作品，而心、天、地、物不过是"道"借用来呈现自身之文的中介罢了。

正是这种"借用关系"的设定暗藏着一条从形上到形下的道路。于是刘勰有言："道沿圣以垂文，圣因文而明道。""圣"所指谓何？"夫作者曰'圣'"。什么样的作者堪称为"圣者"？那种"原道心以敷章，研神理而设教"[6]的人。圣心即道心，圣人之言乃道之言，道之言即道之文。故而"经也者，恒久之至道，不刊之鸿教"也。

刘勰这种貌似天然合理的推论至少有以下独断：1. **人文与天文、地文、物文的同一性独断**。事实上，天文、地文、物文只是些

自然现象，人文（心之言）虽有自然发生的性质，但在本质上都是非自然的。刘勰仅依据人文发生的自然性来推断它与天文地文物文的同一性而将之归之于自然现象显然是一种独断。2. **将自然现象归之于道之文的形而上独断**。一方面刘勰所谓的“道之文”指自然发生自然呈现的文，它强调文的自然性，在此，道的形上性并不明显；但另一方面，当刘勰将“道”理解成一种超验的存在本源本体或某种隐秘的天命，这种自然的自然性又上升为某形而上者了，据此文的自然性也上升为形上性了，这在“道沿圣以垂文，圣因文而明道”等表述中可以明显见出。

《文心雕龙》全部持论所依的合法性基础乃是上述独断。细察《文心雕龙》的构成，《原道》、《征圣》、《宗经》居于全篇之首决非偶然，其良苦用心在于打通“原道求证”和“依经立义”的形上形下之路，以便最终为“依经立义而论文”的方法论原则提供合法性基础。

事实上，自《正纬》、《辨骚》、《明诗》以降，刘勰持论之据不外“五经”，其论诗说文皆本根于经且归本于经。如此原道--宗经之路不惟刘勰而是整个儒家文论大而基本思路，在此一路“原道”是虚，“宗经”是实；但离开了原道的形而上论说，宗经之形而下开展就没有合法性依据，因此这两者是一而二，二而一的东西。

依清人劳孝舆之见，早在春秋时代士人就已“事无细微，皆引《诗》以证其得失。”[7]因为在士人看来“诗书”，“义之府也。”[8]“诗以正言，义之用也。”[9]故而孔子一言以蔽之“不学《诗》”无以言。由此可见《诗》、《书》等后世被尊为“经”的文本言述在先秦时代就已被看作个别言述的合法性准则与本源了。阮元《诗古训序》即云：“《诗》三百篇，《尚书》数十篇，孔孟以为学，以此为教，故一言一行深奉不疑，即如孔子作《孝经》，子思作《中庸》，孟子

作七篇，多引《诗》、《书》为证据，若曰世人亦知此事之义乎?《诗》曰某某如此，否则恐自说有偏弊。不足以有训于人。"[10]及至汉以后，这种"依经立义"之风更胜，尤以屈骚汉赋之品评为著。

至于"依经立义"的合法性证明也开始于先秦。荀子《正名》篇有言："辩说也者，心之象道也。心也者，道之工宰也。道也者，治之经理也。心合于道。说合于心，辞合于说。"[11]在此，心、道、说、辞"合"而为一。故而有"圣人也者，道之管也"[12]之说。荀子之说虽嫌含混，但原道、征圣、宗经之三位一体的关系已大体成形。降至汉董仲舒则明确指出："圣者法天"（《春秋繁露·楚庄王》），无言之"天道"是通过圣贤之"六艺"（即六经）来"传其法于后世的"。故而到西汉末扬雄一言以蔽之"圣人之言，天也，天妄乎?""天"是"道"的化身，天道合一而不容置疑；圣人之言，天也，故而"舍五经而济乎道者，末也"（《法言·吾子》）。在打通经与天（道）的同一关系之后，宗经即法天（原道）就不证自明了，因此"书不经，非书也；言不经，非言也。言书不经，多多赘矣!"（《法言·问神》）。尽管如此，上述形而上文论假说大都鸡零狗碎且含混不清，只是到了刘勰，原道、征圣、宗经之三位一体的关系才被明确道出，并在此基础上展开了"体大虑周"的文论空间。

察儒家文论诗说之"实"，在"原道求证"、"依经立义"的形上形下之途中，从荀子到刘勰建构起来的诗文论都是具体展开的"经文释义学"。在此"原道求证"是手段，"依经立义"才是目的；"原道"虚设，"宗经"实有，因此，诗文之"原道"落实为"宗经"。不过，值得注意的是虚设之"原道"绝非可有可无，正是它保证着"宗经"的形上合法性或绝对合法性，一旦我们拆解了"道"与"经"之间的同一性虚构，这种合法性就无法保证了。

二、原道—自然文论

就形态而言，原道—自然文论比原道—宗经文论要含混得多，也比它更具中国特色。说它更“含混”是说这种文论在道与自然的同一关联上缺乏明确的学理证明，它更多地依赖道家先师的只言片语和经验性体悟；说它更具中国特色是说在西方尚可找到类似“依经立义”的古典主义，尽管其间差别很大，但在西方要找到中国文化中的“自然”概念，尤其是以“自然”解释形而上之“理念”，或将理念理解成既非形而下又非形而上的“自然”的思路就十分困难。

原道—自然文论以“自然”释“道”实源于道家先师老庄。《老子·二十五章》曰：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”《老子·五十一章》又曰：“道之尊，德之贵，夫莫之爵，而常自然。”一方面，“道”在老子那里是“天地之始”，“万物之宗”，“天地之母”，是勉强用来命名万物存在之本根本源的形上之名，故而有曰：“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《老子·四十一章》）。然而，所谓“道法自然”则不仅将“自然”推为更为根本的本原存在（被终极取法的存在）而使“自然”具有了随时可上升的形上性，也为“道”的形而下降身为“自然”准备了道路，使“道”具有了随时可下降的形下性。

道家之道正是在“道”的形而上描述和“自然”的形而下体验之间伸延的。执于“道”之形上性者最终将“道”等同于“无”，使之成为万物之惟一的始元本体，而保持自己的形上性。这一思路主要由汉魏严君平、王弼等人加以发挥。严君平《老子指归》有曰：“道体虚无”（卷四），“万物之生，皆元于虚，始于无”（卷二），“有生于无，实生于虚”（卷二）。王弼《论语释疑·述而》更是一言以

蔽之，“道者，无之称也。无不通也，无不由也，况之曰道；寂然无体，不可为象。”执于“道”之自然性者最终将“道”等同于某自然元素或归之为个别事物的“自然独化”，使“道”之形上性消失。此一思路主要由河上公和郭象等人发挥。河上公以“元气”释“道”，认为“元气生万物而不有”（《老子张句》）。郭象则认为“道”只是一纯粹的“空名”，它并不指述某形而上的超然本体，亦不是作为这一本体的“无”。因此，“道”之不在恰好证明天地万物并没有一个统一的本源或主宰，所谓“物各自生，而无所出焉”（《齐物论注》），万物只是自本自根，顺性独化。

尽管对“道”这种形上形下的极端理解在历史上并不少见，但含混折中者似乎更多。尤其是“道”与“自然”间的互证互释更是中国道论的深层结构。在此，“道”的形上本真性取决于“自然”的形下自明性，“自然”的形下本真性又取决于它对形上之“道”的隐喻性。故而庄子才一面说“夫道，有情有信，无为无形；可传而不可受，可得而不可见；自本自根，未有天地，自古以固存；神鬼神帝，生天生地；在太极之先而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老”（《大宗师》）；一面又说：“道”“无所不在”，“在稊稗”，“在瓦甓”，“在屎溺”（《知北游》）。

中国道家道论承老庄恢诡谲怪的言述方式，含混模糊，白马非马，这也为“道”与“自然”的形上形下换位提供了契机。在此值得一问的是：以“自然”释“道”而确立的真实道“义”何在？以及以“道”之“名”何以能保证“自然”之义的神秘性和本真性？对此一问的解答才能为我们进入“原道—自然文论”提供道路。

以“自然”释“道”而确立的真实道“义”大体有两大取向：其一是老庄开其端的“无为自然论”；其二是嵇康动其始的“任性自

然论”。前者在天/人对立的二元预设模式中申诉其义，其基本表述为“天而不人”；后者在自然/名教对立的二元预设模式中申诉其义，其基本表述是“越名教而任自然”。两者的差别主要在于前者设定的自然状态是一种彻底无知无识无情无意（无心）的物化状态，这种状态是非人性的（顺便说一句道家思想的前提不是“天人合一”，而是“天人对立”，“天人合一”只是“人”经由“心斋”、“坐忘”等一系列“无心”的功夫之后达到的“真境”，即“有心之器”的“人”变为“无心之器”的“物”之后达到的“自然之境”）；后者设定的自然状态则只是相对于儒家名教限制而超越这种限制的“人”的自由人性状态，在此，“人”的自然本性，如感性欲望意识意志都被认为是属人的自然，无限制地自发任心任性而为即合于自然。

在“无为自然论”之一路的原道一自然文论当首推司空图的《二十四诗品》。《二十四诗品》以高超的言说方式将道体一元论之形而上框架和自然万象之显现的形而下直观经验合二为一，从而以最大限度的隐喻性向我们暗示了“原道一自然文论”那无法言说的言说。

以总体上看，二十四诗“品”不外二十四诗“境”（或“格”）。这二十四诗境虽各有其境，但又终指一境，那就是统一的“虚空自然之境”。二十四诗品不过是统一之“虚空自然之境”的不同侧面罢了。这统一的“虚空自然之境”可形而上至“真体”、“大道”，“返虚入浑”而呈道之“一”；也可形而下至“采采流水、蓬蓬远春”（《纤秾》），“由道返气”，而显物（气）之“多”。如此之“虚空自然之境”，“遇之匪深，即之愈希。脱有形似，握手已违”（《冲淡》），它在“有无”之间。

作为“虚空自然之境”的诗境于物“若其天放，如是得

之”(《疏野》)，于心“空潭泄春，古镜照神”(《洗炼》)。于辞“不著一字，尽得风流”(《含蓄》)，如此之物境、心境、辞境的三位一体就是诗化的自然道境，也是中国道家诗论所标举的最高“意境”。

从总体意义上看，《二十四诗品》既是一个形而上隐喻，它所有的陈述都旨在使人“乘月返真”(《洗炼》)，“超以象外，得其环中”(《雄浑》)，最后“返返冥无”(《流动》)；又是一种形而下描述，他力图将形而上之“真体”、“大道”呈现为“象”，所谓“真力弥漫，万象在旁”(《豪放》)，自然万象就是可见的“道”。因此，在司空图那里，诗之道不是别的，就是这条上可“返虚入浑”(《雄浑》)，下可“由道返气”(《豪放》)的自然大道，行于此道的诗人就可以“俱道适往，著手成春”(《自然》)。

由于原道—自然文论将“自然”等同于“道”，所以我们在《二十四诗品》中可以看到不同于“依经立义”(宗经)的另一方法论原则，即“自然比附以立义”(法自然)的原则。在此，“自然”作为“道”的显现就如“原道—宗经文论”中“经”作为“道”的显现一样被看作论诗说文的可操作性依据。“诗”是否像“自然”那样是品评诗之高下的标准。惟其如此，我们不难发现《二十四诗品》不仅在总体上有一个隐密的“依自然论诗”的类比结构，还有随处可见的直接或间接类比性言说句式。直接者如“如逢花开，如瞻岁新”(《自然》)，“如月之曙，如气之秋”(《清奇》)，间接者如“采采流水，蓬蓬远春”、“海风碧云，夜清月明”(《沉着》)等。这种类比性言说结构决非一般修辞意义上的“比喻”，而是一种文论方法论原则的具体运用，离开了这种原则，原道—自然文论的言说将是不可能的。

“自然比附以立义”的方法论原则之所以能合法地成为“原

道一自然文论”的立言基础，显然基于“自然”与“道”的同一性信念，在此，“原道”即“法自然”，“法自然”即“像自然那样”或“依法自然”，依法自然即可得本真之诗文——道之文（自然之文）。

由此可见，原道一自然文论是以两个同一性设定为基础的，那就是：自然与道的同一，文与自然的同一。这两个同一性的真实性都十分可疑。如果说“道”是形而上者它就不可能与形而下之“自然”同一；如果说“道”作为终极同一的本质是虚假的，文与自然的同一性就不可能真实（或者说“天人合一”是一个巨大的虚构）。

让我们再看看在“任性自然论”之一路的“原道—自然文论”。这一路数在李贽“童心说”和公安派之“独抒性灵，不拘格套”的诗文理论中表现得格外显著。李贽的童心说设定了“童心/闻见道理之心”这种二元对立结构。“童心”被设定为天然本心。“夫童心者，绝假纯真，最初一念之本心也”。这最初一念之本心乃人的内在本质或本性，故而“失却童心，便失却真心，失却真心，便失却真人”。与“童心”对立的“闻见道理之心”乃是因闻见道理之蔽“而以从外人者闻见道理为之心也”。为此，李贽认为，“天下之至文，未有不出于童心焉者也”。而若“既以闻见道理为心矣，则所言者皆闻见道理之言，非童心自出之言也。言虽工，于我何与？岂非假人言假言，而事假事，文假文乎？”就此而言，宗经之文在李贽眼中就不值一文了，“六经，《语》、《孟》，乃道学之口实，假人之渊薮也，断断乎其不可以语于童心之言明矣”。[14]

十分显然，李贽是将“童心”作为一种内在于人心的自然本体来设定的，这种设定旨在保证一种“绝假纯真”之言说，即所谓“至文”。作为自然本体，“童心”具有某种形上性，它与道家的“道心”有内在渊源。其实，自老子始，道家就不断以“童心”“论道”，

一、柏拉图主义与西方形上诗学基础

亚里士多德在《形而上学》第四卷中指出，“第一哲学”(πρωτηφιλοφτα)是一种“研究存在之为存在以及存在的自在自为的性质的科学”。[16]黑格尔认为亚氏所谓“第一哲学”就是后世所谓的“形而上学”(Metaphysic)。的确，亚氏这种说法与黑格尔的认定在西方形而上学史上是有代表性的，以至于20世纪对形而上学进行批判的思想大师海德格尔也指出，形而上学一直将自己规定为思考“存在者之存在”的学说(见海德格尔《什么是形而上学》)，尽管海氏对形而上学那种长期隐而不彰的本质有了重新界说。

海德格尔指出形而上学就是柏拉图主义，而黑格尔则是西方形而上学的集大成者和完成者。尼采也持同样的看法。

我们知道，柏拉图主义(以及黑格尔主义)的核心不是别的，就是“理念”。“理念”(Idea)即“存在之为存在”或“存在者之存在”。也许，这样说我们还不知所云，因此让我们先听听柏拉图那个著名的洞穴神话。

在《理想国》卷七中柏拉图假设：一群囚犯(指大众)居住在洞穴深处，双腿和脖子皆被铁链锁住，背朝洞口，面向底壁，背后有一堵矮墙，矮墙后面是一群肩负各种器物往来的人，在这些人背后有一堆燃烧的火，火光将这些人和器物的影子以及囚犯自己的影子照在洞底壁上。囚犯只能看到这些影子，他们以为这些影子就是真实的事物。但突然某个时刻，某人挣脱锁链，转过身来，看见了被火光照亮的事物，进而看见了火光本身。此刻，什么是真实的？什么使真实之物显示为真实的？什么是真实之物的影子？问题摆在了作为囚徒的人类面前。

依柏拉图之见，大多数人是这洞中被缚的囚徒，一生之看到事物的影子而以影子为真，那些偶尔有幸转身回头的人也至多只看到被火光照亮的具体事物而难以看到火光本身，因为，他们的眼睛太习惯于黑暗了，耀眼的火光反使他们什么也看不见。只有极少数的爱智者能让自己慢慢习惯火光而看到火光本身。所谓"哲学"就是此一"转身"，和对"火光"本身的注视，因为"火光"才是使事物呈现的原因，甚至是影子显现为影子的原因。如此之"火光"即柏拉图的"理念"。

柏拉图理念论所确定的"存在模式"、"认知样式"以及相关的"价值坐标"支配着西方形上诗学的运思。

从"洞穴神话"中我们可以见出柏拉图"存在模式"的三重结构：理念（火光）、个别事物、事物的影子。相对存在的三重结构有三种"认知样式"：知识、意见、无知。依柏拉图之见，日常的"无知"是那种将"影子"当做实体来看待的见识，这种见识似有所见，却无所知；日常的"意见"是那种注目于"个别事物"的感性见识，这种见识确有所知，但所知不深，因为它只看到显现在此的事物，而不知道事物为何显现，何以显现，亦即它只知其然，不知其所以然，因此这种见识是不牢靠的，它随个别事物的变化而变化。"知识"则区别于"无知"和"意见"，它是对事物之显现（显现即存在）根由的知，亦即它是对事物理念的知，这种知才真正确实地把握了事物之存在，是我们与存在打交道的可靠基础，这种知识即真理。在此基础上形成的柏拉图式的"价值坐标"显然为：最高价值——理念　知识；其次——事物　意见；再次——影子——无知。

从理念到影子，从知识到无知就是一个从形而上存在与真理到形而下存在与谬误的下降过程。柏拉图有关"技艺"的论说

就是在此下降之道上展开的。“技艺”(techne)一词的希腊原意完全不同于“艺术”(art),更不同于“美的艺术”(fine art),它指一种认知性的制作(模仿)行为,或指寓于制作(模仿)中的认知。据此,柏拉图将“技艺”分为三大类:最高的技艺直接模仿(认知)理念并将理念表达为理念(一般),这就是哲学;次一等的技艺直接模仿(认知)理念的某一相形并将此一相形制作成具体的感性个别,这就是实际工艺;最低一等的技艺模仿(认知)具体个别事物的外形,而且是某一时空中的外形,这就是绘画与诗。为此,柏拉图认为绘画与诗乃“影子—无知”,不仅毫无价值而且有害。

有一种流俗之见认为柏拉图说诗人凭灵感写作是抬高诗人,其实不然。柏拉图说诗人凭灵感写作恰恰在贬低诗人,因为在柏拉图那里,理智高于灵感。说诗人凭灵感写作是说诗人没有理智,其写作的背后深藏着“无知”。

柏拉图诗论之是非暂且不论,在此有必要指出的是,柏拉图诗论确立了一种形而上诗论模式,那就是:1. 就诗与理念的关系论诗,或从理念出发推论诗义的方法论原则;2. 在形而上学的“存在模式”、“认知样式”和“价值坐标”的基础上思考诗的形而上论域;3. 除非证明诗是理念之诗,诗就是无价值而有害的。

察后柏拉图形而上诗学史,其基本模式不出其右,但因其对柏拉图理念论的不同修正而得出了与柏拉图不尽相同的结论。我以为最具代表性的是黑格尔艺术论和玛拉美诗论。黑格尔艺术论以哲学家的方式将柏拉图形而上诗学模式的唯理性发挥到极限,玛拉美诗论则以诗人的方式将柏拉图形而上诗学模式的神秘性发挥到极限。

二、黑格尔的理念—显现艺术论

黑格尔那个著名的定义“美是理念的感性显现”大概在学界

人尽皆知，艺术被他看做最典型的审美样式。

在《美学》的“序论”中，黑格尔明确指出：“我们在艺术哲学里也还是必须从美这个理念出发，但我们都不应该固执柏拉图式理念的抽象性。”[17]由此可见，黑格尔艺术哲学仍属于柏拉图传统，而一个“但”字又标出了他与柏拉图的区别。黑格尔不满柏拉图理念的“抽象性”，他将理念看作“具体的”，从而要求从“具体理念”出发研究艺术哲学的问题。

关于“具体理念”，黑格尔主要是从理念的自在自为本性和辩证发展本性这两个维度上来加以证明的。理念的自在自为本性指理念既是独立自在的，又是自行创造和自我开展的。作为独立自在的理念它是存在之本体，是最高的真实；作为自行创造和自我开展的理念，它是大千世界的根源，世界、自然、历史，一切存在者都是理念自行创造和自我开展的结果。艺术也不例外。依黑格尔之见，当理念化身为人的精神或心灵而呈现为艺术创作的时候，理念这种自我创造和自行展开的自为性表现得最充分。人的主观创造性不过是理念创造性的可见表征而已，人所创造的艺术最终只是理念创造的艺术。除此之外，理念的自为创造又是一个辩证的过程，即对立面统一或否定之否定以达到更高肯定的过程。在这一过程中，理念的运动使概念的普遍性和个别事物的特殊性，概念的抽象性和个别事物的具体性，概念的主观性和个别事物的客观性在对立面的否定之否定中克服各自的片面性而达到更高的统一，成为将普遍性包含于自身的个别具体的存在，这种存在就是“具体理念”。就此而论，黑格尔的“具体理念”的确不同于柏拉图那种静止不动、仅作为抽象普遍之概念而存在的理念，它是自在自为、概念与个别统一的具体理念。黑格尔对柏拉图理念的这一修正意义重大，因为它不仅恢复了个别

事物存在的价值，也恢复了个别事物之感性外观的存在价值，从而在形而上学所允许的范围内为艺术存在的价值作了有力的辩护。

依黑格尔之见，个别事物的"真实存在"一定是将理念的一般性包含于自身的存在，它与理念一体不可分；个别事物的感性外观则是显现理念的中介，因此，真实存在的个别事物及其感性外观都因其与理念的一体相关性而具有真正的实在性和价值，它们与理念的关系并不像柏拉图说的那样是原本和模本的关系（模本终归在真实性上要等而下之，尤其是模本的外观就更是幻相），而是"显现"和"显现者"之间的关系。就此而言，黑格尔断言借个别事物的感性外观来显现理念的艺术在本质上与宗教和哲学没有两样，它们都是理念外化为具体存在的一种方式。于是黑格尔有言："至于说到一般艺术的要素，即显现（外形）和幻相是无价值的，这种指责（显然指柏拉图——引者注）只是在把显现看成无实在性时，才有些道理。但是显现本身是存在所必有的，如果真实性不显现于外形，让人见出，如果它不为任何人，不为它本身，尤其是不为心灵而存在，它就失其为真实了。"[18]

黑格尔经由对柏拉图理念的修正和改造而将柏拉图的艺术判断推到了反面。然而，值得注意的是，不管黑格尔和柏拉图的结论如何不同，其艺术哲学的形而上方法论立场与柏拉图却没有本质差异。这种立场就是"从理念出发来推论艺术的本质和价值"。

黑格尔这种形而上立场和推论方式在其"艺术终结论"中表现得最为突出。依黑格尔之见，理念之自在自为的逻辑开展也就是客观存在的历史。黑格尔将这种逻辑与历史同一的过程描述为由低级向高级发展的三大阶段。处于第一阶段的是艺术，其次

是宗教，最后是哲学。黑格尔认为，艺术、宗教、哲学都是绝对理念（真理）展开自身而为客观存在的方式，而且，艺术"只有在它和宗教、哲学处于同一境界，成为认识和表现神圣性、人类的最深刻旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式和手段时，艺术才算尽了它的最高职责。……艺术之所以异于宗教与哲学，在于艺术用感性形式表现最崇高的东西，因此，使这最崇高的东西更接近自然现象，更接近我们的感觉和情感"。[19]

"艺术用感性形式表现最崇高的东西(理念——引注)"这一论断在黑格尔那里主要带来两大逻辑后果：1. 艺术的感性形式，即所谓"显现"(外形)和幻相因其是理念自身的显现形式而是真理的化身，它具有真正意义的实在性而非幻相。"所以一般显现(外形)是无可非议的，所可非议的只是艺术表现真实时所取的那特殊形式的显现(外形)"。[20] 2. 艺术之所以还要遭到非议是因为艺术表现真实(即理念)的特殊形式相对于宗教和哲学毕竟要等而下之。为此黑格尔说："我们一方面虽然给予艺术以这样崇高的地位，另一方面也要提醒这个事实：无论是就内容还是形式来说，艺术都还不是心灵认识到它的真正旨趣(绝对理念——引注)的最高的绝对的方式。"[21] 在黑格尔那里，理念外化或显现的方式是一个由低级向高级进化的过程。在理念显现自身的初级阶段其内容和形式都是有限的，这种有限的理念内容和有限的感性外观的统一就是理想的艺术，其典型样式是希腊雕塑或神像。在黑格尔逻辑与历史统一的图示中，作为理念显现之初级阶段的艺术也是人类历史初级阶段最高的真理表达样式。然而，依黑格尔之见，理念无限发展的自为性使艺术的内容不断趋向无限的丰富性而超越有限的感性外观去寻求无限的外在表达方式，于是出现了更多地依赖观念而非感性形象来表达

无限理念的“浪漫艺术”。浪漫艺术已站在艺术自我否定的边缘，就其仍一定程度依赖感性形象来表达理念而言，它仍是“艺术的”；就其更多地依赖观念来表达无限理念而言，它已经是“非艺术的”，它更接近宗教和哲学。依黑格尔之见，取代艺术而成为理念表达样式的正是宗教与哲学。

按照逻辑与历史统一的设定，黑格尔宣布艺术作为真理（理念）表达自身的最高样式在现时代终结了，因为现时代真理（在自身逻辑展开中更具无限性的理念）显现自身的最高样式是哲学或观念表达样式（而非感性表达样式）。为此，黑格尔说：“从这一切方面看，就它的最高职能来说，艺术对于我们现代人已是过去的事了。因此，它也已丧失了真正的真实的生命，已不复能维持它从前的在现实中的必需和崇高的地位，毋宁说，它已转移到我们的观念世界里去了。”[22]

由此可见，黑格尔的艺术终结论完全是其形而上理念论的逻辑结果。支持这一结果的设定有三：1. 真理即理念的外化；2. 理念的外化样式有三——感性显现、象征显现、观念表达；3. 艺术是理念的感性显现。这三种方式由低向高，有一种价值差别，并分属于一定的逻辑发展环节和历史阶段。如果我们认可黑格尔这些设定，黑格尔结论的正当性就不容置疑；如果我们不承认这些设定，要驳倒它又十分困难，因为这些设定深根于柏拉图传统。正如海德格尔指出的那样：“黑格尔论断之真伪尚难确定，因为在这种判断背后有自古希腊以来的思想，这种思想对应于已经发生的存在者之真理。”[23]在海氏看来，黑格尔艺术终结论之谬误的根源不是别的，就是“真理即理念的外化”这第一设定。要推翻黑格尔的这一论断就意味着要在根本上推翻形而上学的真理观。

在海德格尔看来，“真理”的本真含义并不是理念的外化，即不是某最高存在者的显现，而就是虚无之中发生的显现事件或去蔽事件，或存在者获得意义的事件。这种事件发生的方式很多，艺术是其中之一。尤其重要的是，艺术不仅是这种事件发生的原初方式也是不可终结的未来方式。[24]

海德格尔“克服”形而上学的根本方式就是将“存在”从“有”（最高存在者，比如绝对理念）还原为“无”。真理作为存在发生的方式或意义发生的方式并不是由“最高之有”注定的，而是在“无”之中自由开展的。因此，艺术作为真理发生的方式就并非黑格尔所言注定了是一种低级样式并注定了要被宗教和哲学所取代，置身于“无”之中的艺术没有一个终极注定者，它的本性是自由，它的历史是偶然。

三、玛拉美的理念—象征诗论

查尔斯·查德威克在《象征主义》一书中将“象征主义”分为两大类：其一为“人事象征主义”。“它是一种表达思想和感情的艺术，但不直接去描述它们，也不通过与具体意象明显的比较去限定它们，而是暗示这些思想和感情是什么，运用未加解释的象征使读者在头脑里重新创造它们”；其二为“超验象征主义”，“其中具体意象用如一个广大而普遍的理想世界（现实世界只是它的不完善的表现）的象征，而非诗人内心特定思想与感情的象征。”[25]简单地说，这两种象征主义的主要差别在于各自设定的象征对象不同。一为“诗人内心的特定思想与感情”，一为“广大而普遍的理想世界（理念世界——引注）”，因此前者可归为“表现理论”，后者则是一种“形上理论”。不过，值得注意的是，这种分别不是绝对的，因为在一些文论家那里，心中的主观观念和心

外的客观理念往往界限不分而是合二为一的，正是这一特点使一部分表现理论和形上理论暗中合一。

查德威克将玛拉美诗论归为"超验象征主义"，认为他是柏拉图—黑格尔传统的继承者，这一判断原则上没错，但它并没有明确指出玛拉美诗论的个性所在。事实上，源出于柏拉图—黑格尔传统的玛拉美诗论因其对"语词"—"理念"关系的特别关注而与这一传统拉开了距离。

不错，玛拉美也确信有一种柏拉图—黑格尔式的超验存在，他也将之称为"理念"，或称为"本质"、"理想"、"真理"、"真实存在"等。他相信诗歌是理念的表达，不过他认为这种表达纯粹是一种"语词象征"而非柏拉图式的个别事物对理念的模仿，亦非黑格尔式的个别事物对理念的感性显现。

我们知道，黑格尔也谈到"象征艺术"，但他所谓的"象征艺术"与玛拉美的"语词象征"是不同的。在黑格尔那里，"象征艺术"是艺术的初级样式，它的特征为理念内涵的含混、抽象、不确定与感性外观或形象的巨大、夸张之间的不协调，值得注意的是，黑格尔所谓的象征符号指的不是语词而是具体事物的感性外观，"例如用狮子象征强壮"。[26]事实上，黑格尔所谓"美是理念的感性显现"指的都是具体事物的感性外观对理念的显现，"象征艺术"只是这种感性显现的初级样式罢了。只是到了哲学，理念才自呈在观念中，而"观念"在黑格尔那里也未明确作为一个"语词"来理解。玛拉美"超验象征主义诗论"的个性特征恰恰在于他从语词的角度看待观念，或将观念等同于语词，他那句广被引用的名言是"人们并不是用思想来写诗的，而是用语词来写的。"[27]如此而来，理念在观念中的出场就成了理念在语词中的出场。语词与理念这种对等表达关系使玛拉美相信诗(纯诗)的

语词秩序可以直呈理念的秩序而成为理念世界之可见的象征。

就此而言，玛拉美诗论与黑格尔诗论的区别主要在于：黑格尔将“诗”看做一种“艺类”，即艺术的一种。作为一种艺术，诗仍然是借助感性个别事物的形象来显现理念，尽管诗与音乐一样不同于绘画和雕塑而更像观念艺术，但黑格尔认为真正的观念艺术只是哲学，诗与音乐处于感性艺术到观念哲学的中途。正因为如此，将观念哲学推崇为理念显现自身之最高样式的黑格尔要宣告艺术的终结。而在玛拉美那里，诗（以及音乐）与一般艺术（绘画与雕塑）的观念性差别得到特别强调，因为诗首先是并最终是一种语词行为或就是纯粹的语词，诗中“花”这一语词所表达的观念绝不同于画家笔下的一朵花更不同于现实中的一朵花。“当我说：‘一朵花！’这时我的声音赋予那湮没的记忆以所有花的形态，于是从那里生出一种不同于通常的花束的花，一种完全是音乐的、本质的、柔和的东西：一朵在所有花束中找不到的花。”[28] 诗人说的“花”是直呈或栖居在“花”这一语词中的“花”之理念，它是不及物的。

为此，玛拉美坚信有一种“纯诗”，有一本“惟一的书”，有一部“伟大的作品”就是在语词与理念的对等关系中写出来的。为了进入语词秩序和理念秩序这种必然而形上的对等关系，纯诗写作必须排斥日常语词运用的偶然性和实指性，甚至排斥作者使用语词的主观意图，以便让语词在本已固有的，与理念秩序对等的关系中言说，这样一种言说是理念本己的言说。

玛拉美这种纯诗之梦曾经是许多西方诗人的梦想，这种梦想基于古老的形而上预设：预设 1：有一种超验存在——理念先于语词而在；预设 2：有一种理想的语词与这种理念对等。就此而言，玛拉美的纯诗理论正是德里达所谓的“逻各斯中心主义”。

不过，玛拉美作为一位优秀诗人的深刻性就在于他面对真实的勇气和洞见，他并未因固守形而上学的假设而拒绝真实。在经过多年艰难的试验与探索之后，玛拉美发现那种真能与理念对等的语词并不存在。他说："语言的多种多样表明语言的不完善；最理想的语言尚告阙如。倘若思想就是写作，它不用笔和纸，甚至不用低声细语，没有那不朽的字的声音，那么地球上的语言种类的繁多意味着人们说出的任何话都不可能标有真理化身的神奇的印记。很显然，这是自然的法则——我们偶然发现了它，却又只是投以无可奈何的微笑——其要者是，我们没有充分理由认为自己同上帝平起平坐。"[29]这段话是说，人的语言终究不是上帝那大写的"WORD"（语词），只有上帝的语词是与理念直接对等的表达，那种欲使人的语词成为神的语词的想法是一种僭妄。正因为如此，曾一生追求在语词表达中取消偶然建立必然的语词秩序以表达理念的玛拉美最后一首诗是《骰子一掷永远取消不了偶然》。

针对玛拉美写作"惟一的一本书"的失败，德里达指出这一失败恰恰证明"永远不会有那本书，永远只可能有一些书"，因为使"那一本书"成为可能的绝对理念或同一不变的真理是一种形而上学的幻象，甚至那固定不变、天然自在的惟一的语词结构也是一种相应的形而上幻想，真实存在的只是永远无法自身同一的文本和在缺席、延异、播撒中发生的不确定之意义。[30]

玛拉美诗论作为西方形而上诗论的终结样式已走到了这样一个边缘，即他一方面固守那个超验存在者（理念）的存在信念，并认为语词是这一存在者的表达工具；另一方面他又发现了语词本有的秩序，虽然他早期相信这种秩序是理念秩序的反映，但后来却越来越感到语词秩序的独立自在性，尤其是这种秩序的

偶然性。因此，一旦我们抛弃那个超验存在者，切断语词与理念的联系，让语词回到语词本身，我们就发现自己置身于现代结构主义诗学尤其是后结构主义诗学之中了。事实上，现代结构主义语言学诗论的一大来源就是玛拉美诗论，不过，这一来源是以放弃玛拉美诗论的形而上框架为前提的。

第四节　在形上与形下之间：诗性隐喻与逻辑指称

中西形上文论诗学的具体样态十分复杂，全面的比较研究既不可能也无必要，以下我只想就一些基本问题进行有限的比较分析。

中西形上理论基于一种大致相同的假定：在终极意义上，形下之“文”（感性外观）是其超验的形上之“道”（理念）的显现或摹仿，最本真而有价值的“人文”（言述）在终极意义上是对形上在者（道或理念）本已言说的转述。

在汉语语词中，作为最高形而上在者的“道”本身即“说”，即所谓“天言”。“天言”又谓“天命”，“命”作为“命令”也是“说”。道与言的内在同一性在西语语词中同样可以找到。希腊语词“logos”（逻各斯）即有“言述”之意，而当 logos 被视为存在之形而上本体时又指“最高存在”（比如“理念”），为此，作为言述的 logos 绝非随便什么言述，而是“最高存在”之言述。此外，影响西方精神的希伯莱传统也认为“太初之言”是上帝之词。有意思的是，东西方都认为“道说”或“神言”（或“逻各斯言述”）是一种神秘的无声言说，在巫术信仰时代，人们相信“巫者”或“祭司”可以听到这种言说，并将之转述为人言；其后西方人又相信“诗人”是

这样的祭司，中国人又相信“圣人”是这样的巫者。

设定并信赖“人言”与“道说”之间的同一性关联仍是中西形而上文论诗学的首要基础。不过，中西形上文论诗学在自身的深入开展中都不同程度地遭遇到人言与道说的差异并在根本上动摇着自身的基础。

中国思想史上曾出现过影响深远的“言意之辨”。在此论辩中，不少学者认为，形上之道只可意会不可言传，可言传者必非形而上者。这种看法曾导致中国禅宗“不立文字”的绝招。言意之辨的具体辨说十分复杂，在此我无意深究，我想指出的是，正是这种言意之辨显示出人言与道说之同一性关联的危机。“可意会者”和“可言传者”的二元区分使“道说”在事实上虚设并沉入“意会”之深渊。在西方，人言与道说的存在论差异在上帝所谓“不能妄称我的名”和玛拉美后期诗论漂离人言与道说的同一性信念而直面这两者的存在论差异时，其自身的合法性危机就出现了。

问题在于，中西形上文论诗学并未因此而解体，于是有问：中西形上文论诗学是如何保证人言和道说的同一性关联并自成一格的？

在西方，人文言述与道说的同一性假设早在希腊时期就以人文自身的二元区分为前提了。在前苏格拉底时代，人们普遍相信诗性言述是神意的转述，随着理性主义在西方的胜利，诗性言述与神意的同一性被颠覆了，因为在理性形而上学看来只有一种既非诗性言述、又非日常言述的逻辑言述才能达于具有逻各斯（理性）本性的“道说”。因此，西方形上诗学一直是在“诗性言述”和“逻辑言述”的二元对立中来看待人文与道说的同一性关联的，并将逻辑言述（哲学言述）看作同一于“道说”的惟一言述。

依此信念，西方形上诗学才得以“依哲论诗”（参见“第四章”）。

在中国，人文的二元区分首先不是在诗性言述和逻辑言述之间，而是在“圣人言述”和“常人言述”之间进行的。“圣人”作为一种非凡的人被设定为“道说”的转述者，因此，人文与道说的同一性在中国首先落实为圣人之言和道说的同一性关联，此一关联是宗经文论“依经立义”的形而上基础；此外，“人文”的区分还在“人为之文”和“自然之文”之间进行。依道家之见，只有“自然人文”可通达“自然道说”，此一关联是自然文论“依自然立义”的形而上基础。

有关“诗性言述”与“非诗性言述”的区分在中国古代并不明确，而且“非诗性言述”主要不是指逻辑言述而是指日常言述，甚至在中国古代并无“逻辑言述”这一明确的意识。在中国古代的“言意之辩”中，有所谓“言可尽意”之说，只不过，如此之“言”绝非日常言述（“直言”），而是“立象之言”。所谓“立象之言”指“言述”并不直达“意谓”，而是通过描绘某感性形象来喻指某意谓。这种言说方式脱胎于《易经·系辞上》所谓“立象以尽意”之说，“立象之言”一直居于中国古代有关“比兴”的诗说传统之中，因此，它不言而喻地成为中国诗论中诗性言说的典范。[3]

在此，有一区分必须提及，那就是当“立象以尽意”的“意”指一种纯粹主观心态时，这种隐喻性言说属于“抒情理论”的范畴；而当“意”指意会到的天意（道说）时，它就属于“形上理论”的范畴了。

正是借助于“象”（比兴）的中介性，中国古人在“诗性人言”和“形上道说”（意）之间建立了一种自信不妄的同一性关联，从而保证了形上文论存在的合法性。

有意思的是，从柏拉图到黑格尔、甚至到玛拉美，西方形上

诗学恰恰不信赖“象”，在他们那里，“象”最多只是表达“理念”的迫不得已的粗糙工具，它有很大的遮蔽性。正因为如此，隐喻性言述被西方形而上学视为非真理言述，诗性言说因其隐喻性而受到形而上学的敌视（如柏拉图）或有保留地认可（如亚里士多德和黑格尔）。在西方形而上学看来，最高存在（理念）的逻各斯本性使它只与人的理性相对应，只有诉诸理性的纯粹逻辑思辨性语言才能确切无误地指称最高存在。因此，西方形而上学是借助于“逻辑”来保证“人言”与“神意”（理念）的同一性关联的。

中西形上文论诗学这种同一性假定的差异使它们对诗性言述的态度迥然有别。在中国，诗性言述作为真理表达的指称功能基本上不曾被人怀疑过，人们相信“言”经“立象”而可达“言外之意”，由此，诗性言述被看成最高的言述样式。在西方，诗性言述作为非逻辑陈述在根本上被形而上学看作一种非指称性修辞，它不具有“真理性”，最多只有审美功能，因此它不仅不是最高的言述样式，而且还是一种制造谎言的言述样式。为此，那种为诗辩护的形上诗学也不得不尽量发掘诗性言述可能的指称性（尤其是对终极存在的指称），以证明诗性言述的准真理性和存在的合法性。从亚里士多德所谓“诗比历史更具哲学意味”到黑格尔“美是理念的感性显现”这些论断都是此一发掘的结果。尽管如此，为诗一辩的形上诗学也只能给诗性言述一个低于哲学言述的位置。

如果说西方形上诗学贬低了诗性言述的指称功能而夸大了它的修辞功能，中国形上文论则夸大了诗性言述的指称功能而贬低了它的修辞功能。更为重要的是，中西形上文论诗学（尤其是西方形上诗学）都没看到诗性言述“修辞性”（隐喻性）和“指称性”的内在相关性和转换性，并都虚设了一个“终极所指”（道与

理念），从而成为伟大的“形而上学之假说”。

第五节　在史与非史之间：万变不离其道（理念）

人文与道说的同一性假设在中西形而上文史艺术史观的非历史描述中尤为突出。

所谓“天不变，道亦不变”这一形而上信念在“经”“道”合一的原道一宗经文论中必然导致“经也者，恒常之至道，不刊之鸿教”的独断。道一贯之，则经一贯之。

将“形而上者”设定为恒常不变之“一”，不唯中国先哲如此，西方哲人亦然。柏拉图的理念就是自身同一、恒常不变的终极存在。形而上学试图以“一”统“多”，以不变之在释万变之在。在形而上学的王国里，一与多的矛盾是以“多”统一于“一”而告终的。在时间的链条上“一”（道、理念）被描述为“多”（万物、文）之始源，所谓“道生一，一生二，二生三，三生万物”；“多”被描述为向“一”的返回，所谓“返道归一”，“万物齐一”。在空间的结构关系上，“一”被描述为“多”的终极性存在根据，所谓“山以之高，渊以之深，兽以之走，鸟以之飞；日月以之明，星历以之行；麟以之游，凤以之翔。”（《道旨论》）形而上学之“一”与“多”的关系是一种以“一”为中心向外旋转扩张又向内旋转收缩的关系，“一”之为“环中”而派生统摄万有。

这种于万变之中而不变的形而上信念深深地支配着刘勰的文史通变观和黑格尔的艺术史观。

从表面上看，刘勰的“通变”之说深受齐梁以降新旧之争的影响而强调“新变”，有所谓“文变染乎世情，兴废系乎时序”（《时

序》)之说。然而,刘勰又认为这种趋时适时之变绝不是无限度的变,这种变绝不能超出"经义"所允许的范围。所谓"循环相因,虽轩翥出辙,而终入笼内"(《通变》),这种变化必须是环绕经典之"环中"而既向外扩张又"还宗经诰"的变。如此之变才变中有通,通而不变,"百家腾跃,终入环内"(《宗经》)。

显然,刘勰最终是将文史之流变纳入他的形而上预设和框架中来理解并加以规范的。依刘勰之见,前此的文之史大致经历了三大阶段:第一阶段的"文"为原典或圣人经书,此乃道沿圣而下垂之文,如此"经文"是"文章奥府","群言之祖"(《宗经》),是"含章之玉牒,秉文之金科"(《征圣》),是万变不离其宗的"宗",是天下诗文之准则和本体。第二阶段的"文"为楚骚。楚骚虽不及经书,但仍能"依《诗》制《骚》"(《比兴》),"号依诗人"(《事类》),"矩式周人"(《通变》),故而"去圣未远";但其好淫逐奇之弊已偏离经义之本,为此,刘勰要"辨"骚,去其糟粕,存其精华,以保证"经义"在楚骚中的承传而使其归本环中。第三阶段的"文"为汉赋。刘勰认为汉赋"去圣久远"、"言贵浮诡"、"离本弥甚",其淫辞丽侈导致后世诗文"将遂讹滥"(《序志》)而舍本逐末。对此,刘勰痛心疾首,悲叹诗之将不诗,文之将不文,除非返本归根,宗经原道,重振诗文别无他途。故而作《文心雕龙》来"振叶以寻根,观澜而索源","述先哲之诰"以"益后生之虑"(《序志》)。

就此而言,刘勰之"通变"乃不变之变,环中之变,万变不离其宗。其实,这种形而上预设恰恰有悖他描述的文之史"实"。依刘勰对文之史的描述,由经而骚而赋的历史实在是去圣离经而叛道的历史,如此之"变"几乎与源头之本(经)断裂。本来,文之史的描述应该从这一"事情本身"出发来描述和理解,但刘勰的

形而上原道宗经观则使他将这一历史描述为偏离本真历史的过程，因为在他的心目中，本真的文之史应是道一贯之，经一贯之的历史。在此有两点值得注意：1. 文之史的真实流变在根本上与“还宗经诰”的形上史观相矛盾。于是文的“历史性”当有两种理解的可能：其一是从文之史的事情本身出发将“史”看作一种无根无源的发生或与根源的断裂；其二是从形而上信念出发将文之史设想为一种“本真历史”和“非本真的历史”，本真历史是道一贯之的历史，非本真的历史则是离经叛道之历史。刘勰取其二。2. 如果说“依经立义”以释“史”出了毛病，这并不证明自然发生的文之现象（如楚骚、汉赋）具有天然合法的正当性，这只说明测度这些现象的尺度不可能是恒常不变的道（经）而已。

如果说刘勰是以“天不变，道亦不变”的形而上史观来解释文学史最终导致“史”的消失而归本于不变之“道”（经），并成为后世宗经复古主义文论之基础的话；黑格尔则以所谓“逻辑与历史相统一”的形而上史观来解释艺术史，最终导致艺术“史”的消失而归本于必然之“逻辑”（理念），为后世留下“艺术终结论”的难题。

黑格尔艺术史观的复杂性在于他以所谓的“辩证逻辑”取代了传统的“形式逻辑”，从而强化了其“历史性”的色彩。以形式逻辑的同一律来设定古典形而上本体（理念），本体理念就是绝对自身同一而不变的，这种预设导致了古典主义的艺术观。从贺拉斯到布瓦洛，西方古典主义者都相信“自然”（古典主义者对“普遍本体”的称谓）是恒定不变的“逻各斯”，这历经千古而不变的逻各斯是我们理性把握的对象。在布瓦洛看来，古典之为古典就在于它经久不衰，被不同时代和不同民族的人民共同喜爱，它是变中之不变者，是理性化的自然本体的体现者，因此模仿古典就

是模仿自然。古典主义是西方的“宗经文论”,“宗经文论”也可以说是中国的“古典主义”,尽管它们表面上的话语形态不同,但依“同一律”来设定形而上之不变本体并将之等同于形而下的具体文本这种思维模式是一样的,因此,在古典主义文论中也随处可见“返本归源”的冲动。

黑格尔的“辩证逻辑”有两大原则区别于“形式逻辑”。其一是承认矛盾对立的正当性和真实性;其二是承认对立面冲突斗争面在否定之否定中发展的变异性。因此,黑格尔强调历史的发展变化,他反对那种机械的古典形而上学的历史观,将艺术看作一个历史过程,一个在否定之否定中发展的过程。不过,黑格尔将“辩证逻辑”看作形而上之绝对理念的本性,从而将一切发展变化最终归结为绝对理念的逻辑展开,因此,他提出历史与逻辑相统一的观念。在黑格尔那里,所谓历史与逻辑的统一,虽然在观念上被描述为历史和逻辑在对立冲突中各自否定自身的片面性而达到更高意义上的具体而普遍的逻辑历史,但这种历史实际上被理解为:1. 历史是绝对理念本身的运动;2. 历史是辩证逻辑运动的外观。就此而言,黑格尔的历史观只是更为精致的形而上史观罢了,在历经一系列变化之后,历史重新返回它的起点——绝对理念。

黑格尔的艺术史观是其逻辑历史观的具体运用。黑格尔将他以前的艺术史描述为三大阶段,这三大阶段的走向刚好与刘勰描述的中国文史之走向相反。前者是一个上升发展而更接近本体性存在的过程,后者被描述为一个下降衰落而远离本体性存在的过程。故而前者宣告艺术的终结以便顺应历史的逻辑必然而进入新的真理表达样式,后者则主张返本归源以便靠近真理。两者的历史图像都源于各自的形而上本体信念,以形上本体

为不变者，以为变异之历史是偏离正"道"的衰落史；以形上本体为变异者，以为变异之历史是理念自身返回更高的自身同一的历史。

仔细分析我们就会发现，黑格尔有关艺术史的描述完全是依照他对理念逻辑的三段论模式来设定的。这一模式便是"对立统一的模式"和"由低级向高级发展的模式"。按照"对立统一的模式"，艺术被设定为"内容/形式"的二元结构。按照"由低级向高级发展的模式"，最初的艺术形态（象征艺术）被分析为内容的含混贫乏与感性形式的明确巨大之间的对立冲突，这种对立冲突导致的分裂使象征艺术处于艺术的低级阶段。随着内容含混贫乏性的消失，内容的明确与充实与相应的感性形式达到对立面的统一，形成最高样式的艺术（古典艺术）。古典艺术虽是最为完善的艺术样式但它也免不了被抛弃的命运，因为"艺术自身的内在发展"是同时处在另一个更高的发展序列里的，这便是：艺术→宗教→哲学的发展序列。在此序列中艺术处于低级阶段，它是真理（理念）表达自身的低级样式。因此，即使是完善的古典艺术相对于宗教和哲学，仍然是等而下之的真理表达式。依黑格尔之见，理念的进一步发展，使古典艺术的理念内容突破有限性而趋向无限，从而导致它与感性外观（形式）的再次冲突，此一冲突使艺术逐渐抛弃有限的感性形式而寻找更具无限表达功能的媒体，于是出现了更具观念性的艺术（浪漫艺术）。"浪漫艺术"已处在这样一个临界点上，一方面由于它仍保留着一定的感性因素而使之仍处于"艺术的"范畴之内；另一方面由于它非感性的观念表达性而使之越出了"艺术的"范畴而进入宗教和哲学的领地，就此而言，浪漫艺术的确预示着艺术的终结。

无论在象征艺术→古典艺术→浪漫艺术这一辩证发展过

程，还是在艺术→宗教→哲学这一辩证发展过程，我们都看到一种逻辑必然性，一种绝对理念的注定性。一切都早已存在于绝对理念之中了，为此，黑格尔的"历史理性"也就是"逻辑理性"，在此，没有偶然性的位置。"百家腾跃，终入环内"，这与刘勰的文艺史观有什么差别呢？事实上，黑格尔的理念也一以贯之，其展开之路就是回归之路，或者说，上山的路和下山的路是同一之路。

第六节　超越之路：无心与入心

中西形上文论诗学试图以形上存在的设定来保证形下写作的超越性而达到形上写作的纯粹。在此，形上写作被认为既是一种写作的"事实"，又是一种可能的写作"理想"。

在中国的原道一宗经文论和西方的古典主义诗学中，我们可以看到这是一条被设定为经由效法经典而通达形上之文（道之文、理念之文）的道路，这条道路是由形下之文（经文）和形上之文（道文）的同一性假定来保证的，如此之假定于中西文论诗学无根本差异。

在形上超越之路上拉开中西文论诗学差异的是中国的原道一自然文论和西方的理念一显现（象征）诗学。前者假定"天而不人"的"自然真人"能于无心之际成就自然之文。后者假定高度理性化的"纯粹心灵"能于有心之际成就理性之诗。因此，前者将理性的写作看作一个"无心"自然"无为而无不为"的自然过程，后者则将理想的写作看作一个"入心"人为、以理性洞观理念并借助感性形式（或纯粹语词）表达理念的过程。

俗常之见以为中国道家文化强调"天人合一"或"人与自然

的和谐”，这固然不错，但此见地往往使人们忘了道家这一主张恰恰是以“天人对立”的事实性认定为前提的，也就是说，道家所谓的“天人合一”并非事实性的形而下陈述，而是超越性的形而上预设，其事实性的形而下陈述恰恰是“天人对立”。

在老庄的文本中，有关“天人对立”的陈述随处可见。“何谓天？何谓人？”北海若曰：“牛马四足，是谓天；落马首，穿牛鼻，是谓人。”(《庄子·秋水》)故而“有天道，有人道。无为而尊者，天道也；有为而累者，人道也。主者，天道也，臣者，人道也。天道之与人道也，相去远矣，不可不察也”(《庄子·在宥》)。在此，“天”作为一个能指，它描述一种与“人”对立的存在状态，反之亦然。也就是说，老庄认定了一种“天人对立”的事实，或认定了两种根本不同的存在状态。不过，问题的关键在于，依老庄之见，“天人对立”这一事实是人违背自然天道的结果，人之能违背自然之道是因为人之有“心”，即所谓“开窍”而灭“浑沌”。

背离天道的人道离“本真”远矣！在此有一微妙的区分尚须注意：那就是“天道”、“人道”虽是同一个“道”字，但其所指迥然不同。天道之“道”指本真自然之原始大道，它同一于作为本体始元的本真之“道”，或形上之“道”，人道之“道”则指偏离和背离自然之道的另一条“道”，即非本真的道。因此，人要复归于“真”就要放弃自己的“道”而重返“天道”。

依“道”一元形上本体信仰和“天道同一”的道家逻辑，天人对立也就是人与本真之道的对立，因此，在天人对立的冲突中选择“天而不人”的天道也就是必然之事了。所谓“天人合一”不外是在“天而不人”的选择中以“人”合“天”，或“灭人存天”而已。

现在的问题是：“人”与“天”指述的存在状态究竟是一种什么样的状态？“天人合一”或“天而不人”是如何可能的？

撇开道家言述的神秘性，我们可以看到，“天”指的是一种“物化自然状态”，它是相对于“人”的存在状态来设定和理解的。在道家那里，人与物的根本差别是：人是“有心之器”，物是“无心之器”。人的存在以他自己的心灵活动为基础，物的存在则行于自然之道。在道家言述中，“心”指人的意志、愿望、意识、情感等属于“人”的非自然物性机能。正是“心”之用导致了“人”的存在背离正“道”。“天而不人”或“人合于天”的关键在于“去其心”，“无其心”或“不动心”，“不用心”。庄子发明的“心斋”、“坐忘”等一系列功夫就是要达到“无心”之境界。应该承认，庄子的功夫在一定的条件下对延年益寿是有效的，但这种不动心的非人存在状态或物化状态能否成为精神性写作的基础？换句话说：不用心的写作或自然写作如何可能？

从根本上看，有关“自然写作”的设想或信念是一种超越“人为写作”的努力。依道家逻辑，“人为写作”源出于“心机”，“伪”而不“真”，非“道之文”也；“道之文”其如“风行水上，自然成文”而无须用心。所谓“俯拾即是，不取诸邻。俱道适往，著手成春。如逢花开，如瞻岁新。真与不夺，强得易贫。幽人空山，过雨采苹，薄言情悟，悠悠天钧”。[32]

道家纯粹自然写作的设想太过美好也太过夸张了。唐代皎然就指出，所谓“不要苦思”、“任其自然”之说是“不然”之说。他说“不入虎穴，焉得虎子？”不“由先积精思，因神王而得乎？”没有“去境之时”的“至难至险”，哪有“成篇之后，观其言貌，有似等闲，不思而得”，“宛如神助？”[33]荀子也早就指出道家“蔽于天而不知人”的盲视。不过，荀子的洞见也有“一言以蔽之”的草率。其如上面的分析，道家对天与人的存在差异所知非浅，道家的盲视乃在于它一厢情愿地以为这种差异是可以消除的，并以为消除

之后就有"真人"的存在。

道家的"真人"神话是自然写作的隐秘基础，理想的作者即此"真人"。道家"真人"说到底是一种"自然人"的形而上假设，这种人既非精神性存在（无心），亦非社会历史存在（独化），而是纯自然存在。事实上，纯自然状态的"真人"绝非"人"的现实存在，人之为人确如老庄所言，他是非自然的，或者说，正是人之心性和社会历史性使人成其为人。因此，人道和天道绝非同一之道，而人文与天文也绝非同一之文。然而，"道一贯之"的形上信念使道家舍弃了它本已发现的"事情本身"，并虚构了纯粹自然写作的神话。

如果说，"纯粹的自然写作"是一个神话，何以如此多的学人会信赖它且津津乐道呢？仅仅出于"道一贯之"的形而上信念吗？非也。这个中奥秘可能还得之于"习惯"和"自然"的混淆。所谓"习惯成自然"，事实上，不少学人标举的"自然写作"不过是"习惯写作"的习惯说法而已。作为"习惯写作"的"自然写作"其"人为性"是隐而不彰的，那就是深藏其中的集体无意识、文化历史传统以及写作程式等。因此，纯粹的自然写作只是一种形而上虚设，此一虚设的逻辑终端只有两种可能：1. 以"习惯写作"假冒"自然写作"；2. 彻底"不立文字"，放弃写作。

如果说"纯粹自然写作"是最具中国特色的形上文论之神话，"纯粹理性写作"则是最具西方特色的形上诗学之神话。

在前柏拉图时代，希腊人普遍相信凭神力（灵感）写作的诗人高于凭技艺制作的艺人，但到了柏拉图，创诗与技艺的价值天平颠倒了，"木匠的床"因其更接近"理念"而高于"画家的床"（或"诗中的床"）。在前柏拉图时代，说诗不是技艺的产物是说诗的价值高于技艺，到了后柏拉图时代，诗只有证明自己是一门"技

艺"才能显示自己的价值。因此，从亚里士多德的《诗学》、贺拉斯的《诗艺》到布瓦洛的《诗艺》，一批西方学人都在尽量证明和阐述创诗是一门高超的"技艺"。

"技艺"之所以被柏拉图、亚里士多德等人看得高于"灵感"，是因为他们假定了技艺源起于人的"心灵"或"理性"，灵感则是一种非理性的东西，它源于某神秘的力量。凭理性从事技艺制作的人对其所作所为是清楚明白的，因为"理性"是一种观照"理念"(柏拉图)或"普遍本质"(亚里士多德)的精神能力；凭灵感而创诗者则对其所作所为一无所知，因为凭灵感写作的人处于"迷狂"之中，他的理性能力沉睡着。为此，柏拉图说："现在，我清楚地认识到诗人的创作不是通过理智而是通过天性，是由于他得到了灵感。这就像宣示神谕的预言家一样，他们讲了许多美妙的东西，可惜，这些东西，他们自己一点也不懂。"[34]与诗人不同，技艺家则完全凭自己对某普遍事物(理念)的知识来制作，亚里士多德就如此写到"当从通过经验获得的许多看法中产生出某一类对象的普遍判断时，技艺就产生了"，[35]"技艺恰是一种与真正的'理性'结合而运用的创造力特性"。[36]不过，亚里士多德不同于柏拉图，他认为真正伟大的诗歌并不是灵感或迷狂的产物，而是与哲学和技艺一样植根于"理性"，并就是一门运用语言来制作的技艺。"因此，与其说诗人需带几分疯狂，不如说诗人必须有天才，因为前者容易人迷，而后者则很灵敏。"[37]亚里士多德所谓的"天才"乃是一种高度理性化的才能。正是由于"诗"的理性本质，"诗学"作为一门科学才是可能的。

值得注意的是，柏拉图非诗和亚里士多德誉诗都基于同一尺度："理性即善"。柏拉图非诗是因为他认为诗是无理性的，亚里士多德誉诗是因为他认为诗是理性的，虽然诗的理性低于哲

学，但它高于历史，因此，无论是柏拉图之非诗还是亚里士多德之誉诗都在标举一种“理性写作”，并都把“哲学”看作“纯粹理性写作”的典范。柏拉图在谈到“理想国”所欢迎的那一类诗人时就给诗人下了一道律令，规定他们必须把神和英雄写成至善同一的，即按照他所谓“神”和“英雄”的理念来写，这就要求诗人恢复其理性以观照“理念”。亚里士多德的《诗学》是西方诗学史上第一个深刻阐述理性诗学的文本，或者说是分析诗“艺”的文本。自此之后，论诗说“艺”的文本开始大量涌现，最有名的两个文本其名即为《诗艺》(贺拉斯、布瓦洛)。

贺拉斯在《诗艺》中指出：“要写作成功，判断力是开端和源泉。”[38]布瓦洛在《诗艺》中告诫诗人“首先必须爱理性，愿你的一切文章永远只凭着理性获得价值和光芒。”[39]

在西方形而上学那里，“理性”被认为是人的一种特殊的心智能力，即那种洞观并表达最高存在者(理念、普遍本质)的能力，它的对立面是“感性”。此外，“理性”作为人的特有“心性”或“心眼”也常被设想为一种艰难地从外部感知(感觉之眼)返回内在理知(理性之眼)的“人心”的过程，这一过程也谓之“入思”。

于是，在中西形上文论诗学的不同形而上框架之中出现了两种迥然不同的“写作理想”。中国的“自然本体论”将本体之“道”的本性设定为“自然”，并相应设定了“天而不人”的超越之路，于是，理想的写作模式被设想为“无心自然”的结果；西方的“理性本体论”将本体之“理念”的本性设定为一种“理性构成”(或永恒同一的逻辑构成)，并相应设定了一种可以领悟洞观此一理性构成的“心灵”，[40]于是，理想的写作模式就是从感官经验超越出来达到理性的心灵洞观。就此而言，中国自然文论梦想一种无心自然的写作，西方理性诗学则梦想一种人心人为的

写作。

在西方诗学领域中将“纯粹理性写作”推到极致的是玛拉美。按玛拉美的设想，终极的真实存在是一种“理念秩序”，这种秩序不同于变化万端的“个别事物之秩序”，也不同于“日常语词之秩序”，但却与“纯粹的语词秩序”对等。此外，玛拉美还认为，人的理性能力使他有可能找到这种纯粹的语言以表达理念世界。创诗就是这种努力，而真正的“诗歌世界”就是与“理念世界”对等的“纯粹语词世界”。依玛拉美之见，纯粹的写作过程就是排除一切感性的、偶然的因素而进入纯粹理性的运动，它要找到深藏在日常语言背后的纯粹语言，找到深藏在可见的日常世界背后的不可见之理念世界，并将这两者对等关联起来，因此，玛拉美认为创诗既不是感性摹仿也不是神秘的感应，而是调动全部理性力量的沉思和计算，它更近于数学，“是一种更加心智性的东西”。[41] 继承玛拉美这一思路的瓦莱利提出“纯诗”的概念。他说：“每次我作为诗人而工作时，我注意到，我的工作要求于我的，不仅是我所说过的那个‘诗的世界’的存在，而且还要有许多思考、决定、选择和组合。”“每一个真正的诗人，其正确辩理与抽象思维的能力，比一般人所想像的要强得多。”[42]

综上所述，在“天道合一”的形而上假设中，中国自然文论假定了一种超然的“自然状态”，“纯粹的自然写作”是这种自然状态的言述样式，在“理念—观念—语词三位一体”的形而上假设中，西方理性诗学假定了一种抽象的“观念状态”，“纯粹的理性写作”是这种观念状态的言述样式。这两种言述的真实性都是由各自的形而上预设来保证的，一旦这种形而上预设被颠覆，它们的真实性就化为乌有了。

对理念—观念—语词三位一体之形而上预设的颠覆是 20

世纪西方反“逻各斯中心主义”的思想成果之一。经由对语言事实的分析，一些西方思想家发现，语词、观念、理念之间并无一一对应的逻辑同一关系，永恒不变的“终极所指”至少在我们的语言经验中是不存在的。此外那种寻找并建构“理想语言”的失败经验也显明一种超语言的语言并不存在。不仅如此，一些思想家还从“无意识心理学”和“存在的历史性”中发现“纯粹心灵”、“纯粹主体”、“纯粹理性”的存在是一种幻想，人总是在他存在的全部感性的丰富性和历史的复杂性中写作，“纯粹理性的写作”纯属虚构。

注　释：

[1]　黑格尔：《美学》，第一卷，商务印书馆，1982年版，第87页。

[2]　刘若愚：《中国的文学理论》，四川人民出版社，1987年版，第26页。

[3]　见海德格尔：《什么是形而上学？》，收入《生存与存在》，英文版，芝加哥1968年版，见329—349页。

[4]　刘勰：《文心雕龙·原道》，见《文心雕龙全释》，龙必锟译注，贵州人民出版社，1992年版，第9页。以下《文心雕龙》引文皆出自该版本。

[5]　《文心雕龙·宗经》。

[6]　《文心雕龙·原道》。

[7]　劳孝舆：《春秋诗经》。

[8]　《左传·僖公二十七年》。

[9]　《汉书·艺文志》。

[10]　阮元：《诗古训序》。

[11]　荀子：《正名》，见《中国历代文论选》，第一册，上海古籍出版社，1988年版，第53页。

[12]　荀子：《正论》，见《中国历代文论选》，第一册，第52页。

[13][14]　李贽：《童心说》，见《中国历代文论选》，第三册，第117-

118 页。

[15] 李贽:《杂说》,《中国历代文论选》,第三册,第 120 页。

[16] 转引自黑格尔《哲学史讲演录》,第二卷,商务印书馆,1995 年版,第 288 页。

[17] 黑格尔:《美学》,第一卷,商务印书馆,1982 年版,第 27 页。

[18][19][20] 黑格尔:《美学》,第一卷,第 11 页。

[21] 黑格尔:《美学》,第一卷,第 13 页。

[22] 黑格尔:《美学》,第一卷,第 15 页。

[23] 海德格尔:《艺术作品的本源、后记》,见《诗、语、思》,英文版,纽约,1971 年版,第 80 页。

[24] 参见海德格尔:《艺术作品的本源》。

[25] 查尔斯·查德威克:《象征主义》,昆仑出版社,1983 年版,第 3 页。

[26] 黑格尔:《美学》第一卷,第 96 页。

[27] 玛拉美,转引自《诗与抽象思维》,见《现代西方文论选》,上海译文出版社,1983 年版,第 32 页。

[28] 玛拉美:《诗歌危机》,见《现代主义文学研究》,上册,中国社会科学出版社,1989 年版,第 349 页。

[29] 同上,第 344 页。

[30] 参见德里达:《力量与意义》,见《文字与延异》,英文版,芝加哥大学出版社 1978 年版。

[31] 在《易传》中,虽然"立象以尽意"之"象"指的是卦象而非物象,但"卦象"的指喻功能仍然是借助相关"物象"才起作用的,这同以语词符号指述物象,再借物象喻指意谓的隐喻表达没有本质不同。

[32] 司空图:《二十四诗品·自然》。

[33] 皎然:《诗式》,见《中国历代文论选》第二册,第 84 页。

[34] 柏拉图:《申辩篇》,见吉尔伯特,库里:《美学史》,上海译文出版社,1989 年版,第 37 页。

[35][36][37] 转引自塔塔科维兹:《古代美学》,中国社会科学出版

社,1991 年版,第 183 页,第 206 页,第 216 页。

[38] 贺拉斯:《诗艺》,人民文学出版社,1988 年版,第 154 页。

[39] 布瓦洛:《诗与艺术》,人民文学出版社,1959 年版,第 4 页。其中"义理"改译为"理性"。

[40] 参见吉尔伯特·赖尔:《心的概念》,上海译文出版社,1988 年版。

[41][42] 瓦莱利:《诗与抽象思维》,见《现代西方文论选》,第 38 页,第 37 页。

第7章

审美论：美与真

中西审美主义不仅有执著于“语词与语词”的关系而建构起来的形式审美主义文论诗学（见第二章），还有执著于“审美距离”而建构起来的心理审美主义文论诗学，无论哪一种样式都试图将诗的问题归结为审美问题，这一“归结”带来的遮蔽是严重的，本章将就中西心理审美主义文论诗学的反省性批判来审理有关问题。

诗性艺术活动会招致什么样的心理（精神）姿态？或者：人们可能以什么样的心理（精神）姿态进入诗性艺术活动？近代西方美学的流俗之见是：与现实生存保持一定距离的审美心态。美学的逻辑是：诗性艺术活动的特定目标是审美，而审美的前提条件是“审美距离”，因此，诗性艺术活动的“诗性”保证是“审美距离”。

问题在于：谁有权将诗性艺术活动的特定目标规定为“审美”？或者，诗性艺术活动的价值功能在事实上是否还有非审美之维，这种非审美之维是否维系着诗性艺术活动与人生存之可能的基本关联，是否正是这种基本关联才使诗性艺术活动对人的生存历史来讲是必不可少的？

里尔克曾说真正伟大的诗篇都有一种巨大的牵引力，伟大的诗篇是一个引力中心，这“闻所未闻的中心”吸引诗作者和阅

读者走向它。“中心”不是一个实在之点，而是类似于海德格尔讲的“林中空地”、“敞开之域”和“澄明之所”——真，我将之理解为“意义之原初敞开之域”。

写作伟大诗篇的诗人和阅读这些诗篇的读者都不由自主地被这个“中心”所吸引，各自以“写”和“读”的方式走进这“林中空地”和“另一世界”，沐浴在“真”的光辉之中。这一“走进”之行程正是人类历史的诗性进程，即不断开拓新的意义之域，确立“真”之历史的进程。

诗的写作与阅读过程固然是可以“审美的”，但每当我们被那伟大的诗性中心所吸引，无畏地跨过“美”的距离而直面“真”时（尼采曾说人类最难承受的是“真”），我们当如何看待审美时代那被误解和被遗忘的“诗性”？

让我们从阿多诺的问题开始。

第一节 阿多诺的问题

“在‘奥斯维辛’之后写诗是野蛮的。”[1]

阿多诺这一断言被广泛运用，“诗”其如纳粹，在“奥斯维辛”之后被送上了审判台。这一切是怎么发生的？诗与“奥斯维辛”之间究竟有什么关系？

在阿多诺看来，“奥斯维辛”作为一个痛苦难当且无法回避的词显示了苦难作为“真”对每一个人的切身性。此“切身性”不仅将个人显示为蒙受苦难的“不幸者”，也将个人显示为制造或导致苦难的“负罪者”。为此，阿多诺才如是说：“在‘奥斯维辛’之后你能否继续生活，特别是那种偶然地幸免于难的人，那种依法

应被处死的人能否继续生活：他的继续存在需要冷漠，需要这种资产阶级主观性的基本原则，没有这一基本原则就不会有奥斯维辛”。[2]

在奥斯维辛之后，作为罪责存在的我们再也无法为自己辩解了（当然，“奥斯维辛之后”完全可以换成“文革之后”，“古拉格群岛之后”……），因为“在奥斯维辛之后”我们仍然活着至少在两个维度上显露了我们存在的真实：或是目睹“奥斯维辛”（不幸与罪恶）而保持了冷漠的“看客”姿态，从而在事实上容忍了罪恶并对不幸无动于衷；或是目睹“奥斯维辛”而对其一无所知，任罪恶肆虐。无论哪种情形都是你犯罪的见证：冷漠者有罪、无知者亦有罪（生存在根本上要求人对“罪恶”有知以便担负生存的责任）。

“奥斯维辛”以成千上万人的无辜受死使你的罪责存在（冷漠或无知）成为再难自恕之事、再难自欺之事，你必须审判自己以便获救。

于是有“在‘奥斯维辛’之后写诗是野蛮的”，以及“在‘奥斯维辛’之后你能否继续生活？”这一说一问。似乎人的罪责存在和写诗是一回事。

诗即“冷漠”与“无知”吗？

也许！但又不！

说“也许”是什么意思？“但又不”是什么意思？

要答此一问，首须弄清楚阿多诺是如何看待“诗”的。

在接着以上引述的那段文字之后，阿多诺说：“思想家和艺术家时常描述一种不是身临其境，不是在表演的感觉，仿佛他们根本不是他们自身而是一类旁观者。”[3]简单地说，在阿多诺看来，“思”与“诗”是一种“旁观者的姿态”，是“那种使人保持一种

旁观者的距离并超然于事物的能力。”[4]

这使我想到希腊时代的“理论”(theatai,原意为“旁观”)以及美学家的“审美距离”,当然还有鲁迅笔下的“看客”。这三者之间的关系如何?它如何在某个隐秘的深处规定着人对自身精神姿态的最高选择,尤其是规定着人们对“诗”的理解。

所谓“也许”,说的正是:如果“诗”真是一种在“审美距离”中的“旁观姿态”,是“对每一个人生命的冷漠”,是“奥斯维辛”的局外人,那么,诗就是人罪责存在的表征。

“在‘奥斯维辛’之后写诗是野蛮的”。换句话说,在奥斯维辛之后以审美旁观的姿态对待人类的苦难与罪恶是野蛮的。因为这“之后”,人不再可能以任何理由对苦难和罪恶之“真”视而不见了,除非再以审美的姿态闭目塞听,将“奥斯维辛”幻化成“他人之事”,“在不自觉的无动于衷”中居于“软弱的审美生活”。[5]但这不正是阿多诺说的“野蛮”吗?

阿多诺断言的力量在此,但阿多诺断言的荒谬也在此!因为“诗”在本质上恰恰是“非审美的”。

将“人诗”等同于“审美”由来已久,或者说从“美学的视野”来理解“诗的本质”已成了然之事。这是西方近代和中国魏晋以来的重大思想迷误,此迷误的灾难性后果恰以最触目的样式表述在这一断言中:“在‘奥斯维辛’之后写诗是野蛮的。”

此一断言的真理性在于:以审美姿态对待人类的苦难和罪恶是非法的,但十分显然的是,此一断言的真理性恰恰是建立在流俗之思对“诗”的“审美误解”上的。在我看来,“诗”这一词眼所昭示的“诗的本质”在其本真性上恰恰是非审美的,尤其对于“奥斯维辛之后”人的生存是至关重要的,因为,本真之诗将自身的本质展示为:真之显示(不是无知而是导入真知)和生存关怀(不

是冷漠而是忧心)。正因为如此,当阿多诺在误解的基础上将有关“审美”的判词强加给“入诗”时,它的荒谬使我愤怒。

然而,阿多诺的断言意义重大,它不仅启示我们重新反思审美生存的意义,尤其启示我们重审诗的意义。看来,流俗之思对诗的误解已到了这样一个地步:如再不剥离“入诗”与“审美”,“诗的终结”就不啻是危言耸听的说说而已了。

海德格尔晚期之思的一个重要任务是剥离“入诗”与“审美”,但遗憾的是,海氏的努力迄今仍未引起人们真正的注意。

“迄今为止,艺术都被设定为与美的东西和美有关而与真无关”[6],艺术与诗是作为审美经验来理解的。

在西方,诗(艺术)被纳入美学视野是近代的事情,具体而言是18世纪以来的事情。此一时期的西方思想将人文活动分为三大领域并由相应的三大学科来加以研究。这就是:思维活动(知)——真——逻辑学,意志活动(意)——善——伦理学,感性活动(情)——美——美学。这一划分的要害在于:艺术(诗)活动被看成是典型的感性活动而被划入美学,这意味着,艺术的本质只能在“美学视野”中来加以研究,艺术被设定为感性活动且只具有审美价值而与真和善无关。就此,不难理解在近代美学视野中的西方诗学主流为何展现为浪漫诗学,唯美诗学和形式主义诗学。艺术作为独立自足的感性审美王国(或语言王国)被理解为与现实世界无关的王国。如果真是这样,艺术之作为对无情世界(奥斯维辛)之无情冷漠的一瞥,能不是野蛮的吗?尤其是当人们已经注意到“奥斯维辛”的存在之后,艺术乌托邦会意味着什么呢?问题仍在于:艺术并不是美学所以为的那样,在其本质上艺术并不是审美愉悦之道,而是入真向善之道。

奇怪的是,入诗之思总难行于诗的本己之道。“美”是不可拒

绝的诱惑吗？

也许是，不信请将你的目光转向东方，看看中国的入诗之思吧。十分显然的是，魏晋以来，中国诗论就一直在此诱惑的牵引之下。如果说“美”的诱惑在西方是以引发美学的思辨证明而深入西方诗学的，中国诗论则是在“美”的直接诱逼下溺于审美之途的。

这条路似乎可标志为“由道入玄且禅”的道路。

请注意，“玄”这个字眼对“道”的取代。我以为“玄”此一字对中国思想史的意义迄今还隐而不明，其关键在于我们太执于古人对“玄”与“道”之关联的表面述说语式了。从表面上看，道与玄的关系是一主谓述说语式，这一语式在《老子·一章》即定格，即“道”是主语，“玄”是谓语。魏晋玄学的初衷无疑以玄释道，但后来却发生了一种“翻转”，即以道释玄。这一“翻转”才是将魏晋之学被定性为“玄学”而非“道学”的真正根由。

从“道学”到“玄学”转移的实质乃是从存在论向美学的转移，因为“道”引发的“思”是存在论的，而“玄”引发的“趣”（以及相关的“境”）则是美学的。

其实，这一“转移”的实质早已隐含在“道”与“玄”的词性中了。“道”在根本上是一名词或名词化的动词，而“玄”则是形容词。随着“玄”成为关注中心，思想旨趣的形容词化就在所难免了。就此而言，玄学旨趣在根抵上是“修辞的”，而不是“语法的”。也就是说，玄谈之“谈”的真正指涉是“玄本身”，“玄谈”的真实是“谈玄”。我们不妨以一笨拙的方式来提示这一意思，玄和道之间的关系在语法上可表述为“道者，玄也”（道是玄——道是黑色幽渺的），在修辞上可表述为“玄道”（黑色幽渺的道）。尽管在语法关系中，道俨然是主语，在修辞关系中，道俨然是中心词（被修辞

的词)。但在魏晋玄谈的话语指向上,真正的中心是谓词和修辞词。这种修辞中心旨趣在根本上规定着玄学话语以及后来禅学话语的审美本质。

作为修辞性的玄学话语至少在两个向度上是不及“道”的:其一,以玄论道之“道”在本质上是“无”(虽有“崇有论”,但毕竟终是末流),因而形式上的以玄论道只有一个空洞的指向(道);其二,由于主词和被修饰的词(道)空洞无物,谓词和修饰的指向只能是自身:玄只指向玄,指向以“玄”名之的各种“听之不可得而闻,视之不可得而彰,体之不可得而知,味之不可得而尝”[7]的“玄远之音”,“玄远之象”,“玄远之物”,“玄远之味”。

这种大音、大象、神韵、至味最初的经验性落实就是魏晋人物的“风度”品藻。从生存之“魏晋风度”到文学之“汉魏风骨”,从“人物品藻”到“诗文品评”,“审美”作为一种无所不在的眼光广披诗论,并构成了一种与“经世致用眼界”对立并举的“审美品玩眼界”。

值得注意的是,当本世纪80年代的“美学热”将中西审美主义嫁接在一起并构成当代中国诗学的决定性背景和视界的时候,诗学中的“审美品玩眼界”便取“经世致用眼界”而代之,成为事实上的诗学基础了(在今天,我们用来对抗艺术“市场功利主义”的武器还仍然只是“审美主义”)。由此可见,将“人诗”误解成“审美”不单是西方,中国也如此。这种误解是灾难性的。首先,这种误解导致了“人诗”(写诗和读诗)的审美化,从而使入诗空有其名,“诗”蜕变成审美的浪漫活动,“诗”沉迷在审美之途而未真正入诗。其次,这种误解使“诗学”成了“美学”的附庸,它执迷于对诗的“审美性”的研究而对诗的“本真诗性”一无所知。最后,这种误解导致了人们对“本真之诗”的盲视,最可悲的是,当人们

在深感审美化的伪诗之轻飘时竟不能掂量本真之诗的凝重，而将这两者统统抛弃。

阿多诺的断言是最极端的一例。

第二节　悲剧与意境

张志扬先生在考察中国近现代文字表达时如此写道：

“近现代史上，中国较之世界，其痛苦的深重，唯犹太民族可比。但察其表达痛苦的文字，诚如鲁迅所言，多在‘激动得快，消失得也快’之间，不过‘哀其不幸，怒其不争’之类的道德文章而已。

它并非某一种个性所为，而是一个民族所为，尤其是这民族的汉文字所为，于是有问：

“痛苦向文字转换为何失重？”[8]

张志扬的发问使人震惊，因为它触及到一个切身可触又晦暗不明的经验事实，此一事实长使我们痛苦。

在此，我不想沿志扬先生语言批判的思路，而只想着眼于“非审美之维”来进入这一问题，并由此昭示汉语言文字表达是如何在审美迷恋中漂离自己的诗性本质而不堪“痛苦”之重的。（这甚至不单是汉文字表达的问题，任何导致审美的文字表达都如此。）

也许，作为最高之诗的悲剧之审美异化，最能说明问题。

在本世纪初，王国维、蔡元培、鲁迅和胡适等人曾注意到所谓的“团圆主义”是如何消解悲剧的悲剧性的。胡适说：“中国文学最缺乏的是悲剧的观念。无论是小说，是戏剧，总是一个美满

的团圆……有一两个例外的文学家，要想打破这种团圆的迷信，如《石头记》的林黛玉不与贾宝玉团圆，如《桃花扇》的侯朝宗不与李香君团圆；但是这种结束法是中国文人所不许的，于是有《后石头记》、《红楼圆梦》等书，把林黛玉从棺材里掘起来好同贾宝玉团圆；于是有顾天石的《南桃花扇》使侯公子与李香君当场团圆！”“作书的人明知世上的真事都是不如意的居大部分，他明知世上的事不是颠倒是非，便是生离死别，他却偏要使‘天下有情人都成了眷属’，偏要说善恶分明，报应昭彰。他闭着眼睛不肯看天下的悲剧惨剧，不肯老老实实写天工的颠倒惨酷，他只图说一个纸上大快人心。这便是说谎的文学。”[9]不用说，胡适等人在此寻找的是“中国人思想薄弱的铁证”，认为这种“不肯睁开眼睛来看世间真实的现状”，乃是“人生的大病根”。[10]而我在此关注的是，这一“大病根”与悲剧的审美异化之间的关系，即与“纸上大快人心”的关系。

事实上，“团圆主义”不仅是“中国人思想薄弱的铁证”，也是中国人消闲审美文学意识的铁证。

自魏晋以来，消闲审美文学观便逐渐取代经世致用的文学观而成为事实上的主流文学观（尽管后者仍在形式上保持着正统文学观的地位）。这种文学观不仅支撑着中国文人的“独善之举”，也是中国百姓的俗常之见。所谓“安乐窝中诗一编，自歌自咏自怡然。”[11]遣兴、自适、娱己、悦情、独乐、畅神乃是文学的真正目的。难怪以“文章”为“千古事”的杜甫要感叹“百年歌自苦，未见有知音”了。那种在事实上支配着人们的消闲审美自娱文学观注定了要将痛苦的歌唱看作“异音”，当然这也注定了文学上的团圆主义（尽管还有别的原因）。试想一下，如果不无视“天下有情人难成眷属”而编出一个“天下有情人都成了眷属”的谎言，

我们当如何在宝黛悲剧中获得审美愉悦？如何拿这对有情人的千古悲剧来消遣？

于是，一个可怕的审美秘密暴露在我们面前了：只有当悲剧转化成喜剧的时候，审美才是可能的。

悲剧的喜剧化大体上是沿着两条道路进行的：一是未来现实的幸福许诺，其高级形式是基督教的千年王国，其低级形式是中国式的大团圆结局；二是观念上的幸福许诺，其高级形式是黑格尔式的绝对理性的胜利，其低级形式是阿Q式的精神胜利法。

问题在于：喜剧化的悲剧还是悲剧吗？不是了！

雅斯贝尔斯在论及悲剧的本质时曾说基督教世界和黑格尔世界没有真正意义上的悲剧而只有喜剧，这似乎一点也不假。想想但丁的《神圣的喜剧》(中译为《神曲》，此译恰掩盖了本质性的命名)以及巴尔扎克的《人间喜剧》就能体会个中三味。在前者，"天堂"使"地狱"和"炼狱"之悲剧喜剧化了，上帝的"玫瑰筵席"等待着每个痛苦的灵魂；在后者，"人间正义"使"巴黎这座地狱"之悲剧喜剧化了，在最终的意义上，眼泪和死亡是不重要的，重要的是善有善报，恶有恶报。

也许，人类的善良愿望是永远不该受到指责的，但如果这种愿望遮住了我们对人类苦难的注视，并在远离人类苦难的"玫瑰筵席"上高歌自娱呢？

毕竟，在通往"天堂"的路上，可以审美了。但这是如何可能的呢？请不要忘了这一细节：走出净界的但丁是在喝了"忘川"的水之后，才上了"天堂"的。即"忘川"之水抹去地狱和炼狱的黑暗恐怖，抹去了"过失的记忆"。

事实上，悲剧的喜剧化正是通过对苦难的遗忘来进行的。

"忘"是审美的本质特征。所谓"物我两忘","忘而自失",正是主体在审美中的极限状态。康德说得对,审美是不关利害实在,而只涉及纯相形的趣味判断。"忘"之所以可能,是因为审美对存在之"实"闭上了眼睛。

然而,审美判断在本质上并不是艺术判断。从表面上看,这两者十分相似,都是一种超现实功利的态度,但审美的超现实功利态度在对现实之"实"的遗忘中沉醉于对象的虚幻形象把玩,既无现实的功利关怀,也无任何别的关怀;而艺术的超现实功利态度则在穿透现实的虚假之"实"后更深入地洞观生存之实,并对此给予超功利的神圣关怀。如果说在审美趣味中深藏着对生存的盲视和对生存苦难的冷漠的话,在艺术活动中则有生存之洞见和对生存苦难的神圣关怀。

所谓"遗忘"的深层内涵即盲视和冷漠,与之相反,艺术的洞见和关怀是一种"记忆"。

艺术的本质作为记忆其实很早就被人们朴素地道出:"诗言志"。"诗"这一汉语语词是由"言"和"寺"两部分构成的,因"寺"通"志",故"诗"通"誌","誌"为"记",诗的本质已在这一构字机制中表达了出来:以言记之。"记"的目的是以防遗忘。悲剧之作为最高的诗不是一般的记忆,而是"苦难记忆"。

雅斯贝尔斯在《悲剧知识》中指出:"世界诚然是充满了无辜的毁灭。暗藏的恶作孽看不见摸不着,没有人听见,世上也没有哪个法院了解这些(比如说在城堡的地牢里一个人孤独地被折磨至死)。人们作为烈士死去,却又不成为烈士,只要无人作证,永远不为人所知。"[12]"苦难"必得在"见证"中作为无法回避的"真"进入生活,成为我们真实生存的基础;"苦难"也必得在"见证"中得到"神圣关怀"而不至于消失在绝望的冰冷中。悲剧之本

质或存在论根据就来源于这种生存要求：为了真实而有关怀的生存，苦难必得见证，因其见证，苦难才得以转化为悲剧。

就此而言，中国的苦难太多，而悲剧太少；幸福太少，而喜剧太多。一种不见证"苦难"的文字怎能不失重？一种仅沉溺于喜剧性审美的文字如何不轻飘？

悲剧作为"苦难记忆"在根本上是反审美的。

一位朋友曾经在"苦难"和"痛苦"之间作了极富启发性的区分。苦难可以是"他的"，甚至我的苦难也可以在某时间之后或眼光之中成为似乎是"他的"，但痛苦只能是"我的"，我无法真正分担别人的痛苦正如别人无法真正分担我的痛苦一样。

正因为如此，无论是他人的苦难还是我的苦难只有在转化成我的痛苦时，苦难才不是一空洞的外在之物，它成了我的血。就此而言，作为苦难记忆的悲剧也只有在它将"苦难"（看似他人的苦难或剧中人的苦难）转化成我的痛苦而成为我的血的时候，悲剧对我才是真正的悲剧。也正是在此意义上，悲剧是反审美的。

不幸的是，自亚里士多德以来，对悲剧的可怕误解就产生了。亚氏说人们可以从艺术对可怕而丑恶的事物的模仿中得到快感，悲剧引起的恐怖与怜悯最后会得到"净化"（何为"净化"，不清楚，正因为不清楚，便为后人的审美解释留下了余地）。尤其是康德对崇高感之由痛感到快感的心理分析，以及由此导致的悲剧审美心理学更是为悲剧审美提供了合法性证明。

事实上，悲剧只是可能被审美（当人们固执而冷漠地以局外人的审美姿态观赏悲剧时），而并非必然是审美的。更重要的是，悲剧在其本质上是反审美的，悲剧只存在于痛苦之中。

《俄狄浦斯》作为伟大的诗是我们永恒的痛苦。

人们也许渐渐忘了那位自杀的悲剧性诗人海子，正是海子作为中国诗人而首次痛感诗的本质在审美趣味化中的丧失。在一篇名为《王子·太阳神之子》的短文中，海子说："我恨东方诗人的文人气质。他们苍白孱弱，自以为是。他们隐藏和陶醉于自己的趣味之中。他们把一切都变成趣味。这是最令我难以忍受的。比如说，陶渊明和梭罗同时归隐山水。但陶重趣味，梭罗却要对自己的生命和存在本身表示极大的珍惜和关注。这就是我的诗歌的理想，应抛弃文人趣味，直接关注生命存在本身。这是中国诗歌的自新之路。"[13]

海子的洞观不容忽视。陶诗作为中国文人趣味的最高体现其核心就在于对"此中有真意"的"不求甚解"，对"欲辨已忘言"，转而重新沉入山水之趣的沾沾自喜，更不用说"关注生命存在本身"，并将"苦难"化为自己"痛苦"的歌唱了。

宗白华先生曾引过一段趣闻来显示"晋人之美"。"王之猷居山阴，夜大雪，眠觉开室命酌酒，四望皎然，因起彷徨，咏左思《招隐》诗。忽忆戴安道；时戴在剡，即便乘小船就之。经宿方至，造门不前而返。人问其故，王曰：'吾本乘兴而来，兴尽而返，何必见戴'？"[14]

我以为这一趣闻是中国文人"游而忘道"，"乐而忘道"的真正隐喻。无论写诗还是读诗都只不过"乘兴而来，兴尽而返，何必见戴？""兴趣"是中国诗论的核心。

不仅写诗如此，品诗亦然，"品"字三个"口"，可见品之酣之深，我们知道，中国古代"诗品"模式直接导源于魏晋的"人物品藻"。魏晋人物品藻不同于东汉的人物品藻，就在于前者"审美"而后者"致用"。东汉人物品藻方式主要是"谣谚"，三言两语，辞达而已。魏晋人物品藻方式则是"巧言绮粲，搅引比喻"。如"时

人目王右军，飘若游云，矫若惊龙"，"嵇叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立；其醉也，傀俄若玉山之将崩。"[15]在此，被品藻的人如何已不重要，重要的是对品藻之辞以及比喻意象的玩味欣赏。缘此审美品藻而来的中国古代诗文品评便自开其"美文"之一路，其基础是立于"巧言绮粲，揽引比喻"之上的形容词大汇聚，举凡清、远、高、妙、神、平、淡、远、素、雅、朴、峻、简、约、亮、清畅、玄远、高踔、旷达、恬和……，难以尽述。

从这种诗文品评中亦可见出，中国古人的阅读旨趣多半是由诗文所引发的"意象"品玩而不是进入诗之"真在"。

关于"意境"，似乎该说些什么了。

不用说，"意境"是中国诗论所标榜的最高"艺术境界"。诚如朱光潜所言："创作和欣赏都是要见出一种意境，造出一种形相"[16]"意境"的精要表述是心物交感，情景合一，物我两忘的浑然之境。十分显然，这是基于审美之维而理解到的"审美之境"。

将"审美意境"视为艺术的最高境界并等同于本质性的"艺术空间"乃是中国审美诗论的根本误解。

让我们读里尔克这首诗：

此刻有谁在世上某处哭，
无缘无故在世上哭，
在哭我。

此刻有谁夜间在某处笑，
无缘无故在夜间笑，
在笑我。

此刻有谁在世上某处走，
无缘无故在世上走，
走向我。

此刻有谁在世上某处死，
无缘无故在世上死，
望着我。[17]

我相信诗已经震动了你，只要你不固执地以审美态度同它保持距离，不固执地在此距离中把玩它的节奏与意象，它必然震动你了。于是我想问，那震动你的是什么？是诗中发生的一切。诗中发生了什么？发生了你自己的故事，你自己的真实，那在日常生活中对你隐而不彰的“真”！这“真”之“真”已到这一地步，它就在你面前，对你哭，对你笑，走向你，望着你。“真”不是某种位于某处有待我们去寻找和发现的东西，不是与我们无关的“他者”，甚至不是与我们有关的“他者”。“真”不是“他者”，“真”是我已在其中的处境，我与“真”之不可分离正如我不能随便扔掉这诗中的“哭”、“笑”、“走”、“死”一样。除了我被诗带入的**超常之真**外，诗还使我深感潜隐其中，勃发其外的忧心。此忧心绝非寻常之烦恼牵挂，而是一种超常普世的**神圣关怀**，是对“我”之基本生存处境的纯粹忧心。正是**诗作中发生的超常之真和神圣关怀张开了诗的空间**。

“诗的空间”之不同于“审美意境”就在于它既拒绝我们在审美距离中的旁观，因为我本已在其中；又拒绝我们审美的沉醉和冷漠，因为它恢复了我们的明智洞见以及对自身真实处境的忧心。

也许有人会说：你怎么能如此独断？你有什么理由说审美意境不是艺术空间而你所谓的诗性空间才是？也许还有人会说：艺术是多元的，至少审美意境是其中之一元吧？

这些提问与暗含的前提既是流俗的陈腐之见，又是最糟糕的相对主义。

艺术的空间源于艺术的本质，艺术的本质既不是从俗常称之为“艺术”的经验事实中归纳出来的东西，也不是某种心愿（比如审美心愿）的结果。艺术的本质在其本质深处是一种神圣“使命”，它是由人生存的基本要求所派定的，这种要求是：人必得生存于真之无蔽和神圣关怀之中以区别于非人之在。就此而言，艺术的本质是在生存论机制中被注定的，艺术学（诗学）必得在生存论视野而非美学视野中来展开。作为对艺术本质或生存使命的领悟和响应，人诗就是一种生存的选择、决断和立场。

事实上，在中国的诗性艺术史上，这种本真的，非审美意境的艺术空间也不是没有的。比如陈子昂的《登幽州台歌》：

> 前不见古人，后不见来者。
> 念天地之悠悠，独怆然而涕下！

尽管，我们可以审美地吟咏这首歌，并沉浸在它的韵味意象之中，但我们可能还来不及审美就更为本真地被带人了一个非审美的悲剧性空间，我们被诗安放在一个不知所来，不知所去的绝对孤独的个体瞬间。面对这一悲剧性处境的“真”，除了“独怆然而涕下”，还有什么？

不过，十分显然的是，中国诗歌史上这种诗是不多的，更多的是“云破月来花弄影”式的诗，这种诗所张开的空间只能是“审

美意境”。比如被闻一多先生誉之为“诗中之诗，顶峰上的顶峰”的《春江花月夜》。

将“艺术空间”的极致误解为“审美意境”在根本上限制了中国诗歌的视野和它敞开的世界，并最终导致了中国文人无视生存之真而在“趣味”中的安居。曾倡言“小说界革命”和“诗界革命”的梁启超最后也如此写道：“问人类生活于什么？我一点不迟疑答道‘生活于趣味’。”[18]

我想申明一句了，我不是说“诗”不具有可用来审美的功能，只是说审美并不就是诗的本质，正如“人”可以用来做“奴隶”，但“奴隶”绝不是“人”的本质一样。

事实上，诗不仅可以用来审美，也被用来经世致用。孔夫子早就说过：“诗可以兴，可以观，可以群，可以怨……。”但这都是“诗”的非本质之用。

诗的本质之用是“用”而非“被用”。简单地说，诗和人的本质性关系是诗用人，而不是人用诗。

让我们再看看上面所引的里尔克那首诗。这首诗之为诗，在根本上是因为什么呢？是因为诗中所发生的真之显现和神圣关怀。正是发生于诗中的真之显现和神圣关怀使这首诗成了名符其实的诗，而不是因为诗人的创作和读者的阅读。从根本上看，是诗中的真和神圣关怀使人在自身存在的领悟中召唤人对它的言说（写诗）和聆听（读诗）。人是“被召唤者”，“被使用者”。正如诗人海子所言：“我写长诗总是迫不得已，出于某种巨大的元素对我的召唤。”[19]诗人荷尔德林则径直将自己说成“神的使者”。使者之为使者就在于他是被使用者，是负有神圣之使命者。也正因为如此，一个真正的诗人才如此不堪重负以至于自杀或发疯。（哪还能轻松逍遥地写诗或玩文学呢？）写诗如此，读诗亦然。读

真正的诗篇你总会感到一种牵引，一种召唤，这种牵引与召唤会变成不可拒斥的命令，将你带入诗的空间，并迫使你停留在那里。十分显然，只有当人先行被诗所用而让诗实现自身之后，诗才可能作为一件东西反过来被人所用：审美或经世致用。问题在于，这种逻辑上的先后是不可通约的。一旦诗被人用，诗的本质就隐匿不明了。

就此而言，我不得不将“审美”和“入诗”对立起来。审美以放弃入诗为前提，入诗以中断审美为前提。

第三节　审丑主义与游戏主义

请不要将我对“审美”与“入诗”的剥离同缘自19世纪反审美的审丑主义和游戏主义搞混了。事实上，审丑主义和游戏主义是更为糟糕的艺术审美主义。

审丑是审美蜕变的极端样式，这种由波德莱尔首开其端的现代审美样式最鲜明地被命名为“恶之花”。审丑作为诗的本质其双重性和欺骗性在于：由于它对“丑”的洞观而达于俗常审美所不能企及的“真”，“透过粉饰，我会掘出地狱”，波德莱尔如是说，就此而言，它是反审美的（狭义的审美，即以美为趣味对象的审美）；但另一方面，“给我粪土，我会变它为黄金”，同一个波德莱尔如是说，苦难与不幸可以在他笔下迅速变成玩味欣赏的对象，就此而言，它就是审美的（广义的审美，即对任何事物的趣味把玩）。请读这首诗：

内心高兴我登上山岗，

居高临下把无边的城市俯瞰，
到处是监狱、炼狱、地狱、
一片片医院、妓院。

这一切，
犹如一朵巨大的鲜花
在万家之上绚丽绽放。[20]

波德莱尔的诗让我颤栗，让我震惊于“真”的苦涩而痛苦不已；但它又让我厌恶，因为我无法玩味于“丑”的趣味而欢愉。

一旦“丑”也可以成为欣赏玩味之物，审美空间也就无所不包、无时不在了。于是，以审美（审丑）为终极目的的现代唯美（丑）艺术便像瘟疫般弥漫开来。

在此，我不能不说说中国当代的“痞子艺术”了。究其实质，“痞”是一种趣味，中国当代艺术的痞趣大概有两大精神来源。一是本土的，源于魏晋的狂放把玩习尚，这一习尚的主要特点是不分具体抽象、不择美丑善恶，也不管鸟笼、山水、亭园、琴棋书画、人物风度、语言文字、心象意念，凡可实玩虚玩者，一律细细把玩，其基本走势是从文人雅趣到市井痞趣的“下放”。二是海外的，源于19世纪的颓废唯美主义和本世纪的虚无游戏主义，这主要是一种叛逆式的、反崇高、反神圣、反艺术、反一切，以“反”为趣，寄情于破坏游戏的捣乱式习尚。

“游戏”作为本世纪西方最为流行的概念既是一个非常深刻的概念又是一个非常危险的概念，它一方面摧毁一切虚假的形而上中心，一方面又导向无度的审美把玩。这种审美旨趣直接显露在“棋喻”这一使用广泛的隐喻之中。无论是结构主义之“有棋

盘的下棋”(有度游戏),还是解构主义的“无棋盘的下棋”(无度游戏),下棋终归下棋,下棋的目的只能是消遣而不可能是其他。

将“游戏”看作艺术的本质是本世纪西方思想的重大失误之一,正是这一失误为艺术的审美本质作了堂而皇之貌似有理的辩护。从表面上看,艺术活动的确像游戏,但它并不就是游戏。茶余饭后,我们随手拿过一只鸟笼与随手拿过《俄狄浦斯》来读似乎没有什么两样,都不过想“消遣”而已,但玩鸟笼可以从头到尾地玩,并始终在审美的愉悦中,而读《俄狄浦斯》则不可能“玩”,且唯有中断、打断“消闲之趣”才可能读进去。不过话又说回来,如果顺手拿过来的不是《俄狄浦斯》而是《过把瘾就死》呢?也许我们就一路赏玩下去了。

以“体用”论之,中国当代痞子艺术之“体”可以说是基于各种虚无主义的纵情自娱主义(从王羲之的“乐死”到王朔的“过把瘾就死”),中国当代痞子艺术之“用”是集各种游戏之大全的“侃”(清谈已不足以与之比肩)。“侃侃而谈”在他们那里已成了这样一种“侃”,这种“侃”无所不“侃”,但又什么也没“谈”。如此之侃滋生出一种“侃趣”:即侃对侃自己的侃,玩对玩自己的玩。

我不关心“痞子艺术”是否如有人所说的那样有摧毁虚假意识形态以及伪神圣的功能,也许有吧?我关注的是“痞子艺术”是否真是艺术。艺术之为艺术在于艺术不仅是“洞见”而且是“立场”,以“无度”为其本质的痞子艺术不仅将艺术彻底趣味化而使艺术丧失了自己的洞见与立场,也彻底败坏了艺术可能导致的健康趣味。

俄罗斯批评家曾指出:“尼采的审美警句和审美判断精妙细腻,令人叹服,然而在道德政治问题上他却是个野蛮人。”[21]对此,托马斯·曼说:“作出这种区别不免幼稚,因为尼采大肆颂扬

野蛮只是他的审美醉意狂放不羁的表现罢了。不过话又说回来，这种区别揭示了一种我们完全有理由细加思索的相邻关系：唯美主义和野蛮主义之间的相邻关系。19世纪将近尾声时人们还没有看见、感到和担忧这两者近在咫尺的现象。"[22]

20世纪的一些思想家是看到了，比如阿多诺，但遗憾的是，他将"诗"看成唯美主义式的"美文"了。

在我们将"审美"和"入诗"剥离开来之后，便会发现被名之为"诗"的存在样态呈现出双重性：一是人们按社会文化习俗称之为诗的诗，这种"诗"既显示为一种文体样式，又在审美时代显示为一种审美样式；二是人们出于对"诗"之为诗的本质领悟而称之为诗的诗，这种诗是超文体、超审美、超时代的，它仅显示为一种生存的本真要求：昭示真并呼唤神圣。正因为如此，一种文体样式或审美样式的"诗"可能是最无"诗性"的"伪诗"（这种"诗"最好叫做"美文"）。而一种非审美文体样式的东西，比如一种哲学、一种神学，甚至一种姿态我们也可能毫不犹豫地称之为诗。

如果说审美暗含了对苦难的"无知"与"冷漠"，入诗恰恰是对苦难的"洞见"与"关怀"。在剥离了"入诗"与"审美"之后，我们最多可以说："在'奥斯维辛'之后，写作美文是野蛮的"，但我们必须说："写诗是一种生存之必需。"

因为，"奥斯维辛"所昭示的正是我们这个时代最缺乏的东西：真与神圣的隐匿。

> 既未认清痛苦
> 也没学会爱，
> 那在死中携我们而去的东西，

其帷幕还未被揭开。[23]

在这个既缺乏“真”知，又没有“神圣关怀”的时代，惟有真正的诗在执著地昭示真并呼唤神圣。

就此而言，我并不是说“美文”没有其存在的权利，正如生存之重也需要遗忘来减轻一样，但“美文”绝不是“本质意义上的诗”，因为诗必以最大的无畏进入生存之重，昭示真并呼唤神圣，以便杜绝“奥斯维辛”的重演，并给一切受难者以神圣的关怀。

这时代已够长久，
但真实者将灿然涌现。[24]

一个无诗的时代恰恰是最需要诗的时代，一个入诗被审美所假冒的时代恰恰是更需要入诗的时代，于是，阿多诺断言的真理性当这样显示：

奥斯维辛之后不写诗是野蛮的！

注　释：

[1]　阿多诺：《多棱镜：文化批判和社会》，转引自马丁·杰：《阿多诺》，瞿铁鹏等译，中国社会科学出版社，1992年版，第67页。

[2][3][4][5]　阿多诺：《否定的辩证法》，张峰译，重庆出版社，第363页，第363页，第364页，第364页。

[6]　海德格尔：《艺术作品的本源》，见《诗·语·思》，纽约，哈珀与罗出版公司，1971年版，第36页。

[7]　王弼：《老子指略》。

[8]　张志扬：《小扎：汉语言的能说与应说》，此文为提交给“语言学转向与文学批评”学术研讨会的论文。

[9][10] 胡适:《文学进化观念与戏剧改良》,见《胡适文存》卷一,亚东图书馆,1928年版,第207—208页。

[11] 邵雍:《安乐窝中诗编》,《伊川集》卷九。

[12] 雅斯贝尔斯:《悲剧知识》,吴裕康译,见刘小枫编《人类困境中的审美精神》,知识出版社,1994年版,第457页。

[13] 海子:《王子·太阳神之子》,见周俊等编《海子·骆一禾作品集》,南京出版社,1991年版,第179页。

[14] 转引自宗白华:《美学散步》,上海人民出版社,1982年版,第188页。

[15] 《世说新语》。

[16] 朱光潜:《谈美》,开明书店,1932年版,第76页。

[17] 里尔克:《严重的时刻》,见冀自佳等编《欧美象征主义诗歌赏析》,长江文艺出版社,1988年版,第173页。

[18] 梁启超:《美术与生活》,《饮冰室合集》文集第14册,中华书局,1943年版,第22页。

[19] 海子:《诗学:一份提纲》,见周俊等编《海子·骆一禾作品集》,南京出版社,1991年版,第154页。

[20] 波德莱尔:《结束语》,见冀自佳等编《欧美象征主义诗歌赏析》,长江文艺出版社,1988年版,第70页。

[21] 转引自托马斯·曼:《从我们的体验看尼采哲学》,见刘小枫编《人类困境中的审美精神》,知识出版社,1994年版,第338页。

[22] 托马斯·曼:《从我们的体验看尼采哲学》,见刘小枫编《人类困境中的审美精神》,知识出版社,1994年版,第338页。

[23] 里尔克,转引自海德格尔:《诗人何为》,见成穷等译《海德格尔诗学文集》,华中师大出版社,1992年版,第86页。

[24] 荷尔德林,转引自海德格尔:《诗人何为》,见成穷等译《海德格尔诗学文集》,华中师大出版社,1992年版,第81页

主要参考文献

中文部分

《中国历代文论选》(1—4册) 郭绍虞主编，上海古籍出版社1979年版。
《中国文学批评史》 郭绍虞主编，上海古籍出版社1979年版。
《中国文学批评史》 罗根泽著，上海古籍出版社1984年版。
《中国的文学理论》 刘若愚著，四川人民出版社1987年版。
《中国古代哲学问题发展史》 方立天著，中华书局1992年版。
《中国哲学范畴发展史》 张立文著，中国人民大学出版社1986年版。
《文学批评与比较文学》 饶芃子著，花城出版社1991年版。
《中西比较诗学体系》 黄药眠等主编，人民文学出版社1992年版。
《中西比较诗学》 曹顺庆著，北京出版社1988年版。
《文心雕龙校注拾遗》 杨明照著，上海古籍出版社1982年版。
《文心雕龙全译》 龙必锟译注，贵州人民出版社1992年版。
《诗品注》 陈延杰注，人民文学出版社1980年版。
《论语译注》 杨伯峻译著，中华书局1982年版。
《庄子译注》 刘建国等注译，吉林文史出版社1982年版。
《诗经研究史概要》 夏传才著，中州书画社1982年版。
《沧浪诗话》 严羽著，人民文学出版社1983年版。
《姜斋诗话笺注》 王夫之著，人民文学出版社1981年版。
《随园诗话》 袁枚著，人民文学出版社1982年版。
《带经堂诗话》 王士祯著，人民文学出版社1982年版。

《管锥篇》　钱钟书著，中华书局 1979 年版。

《谈艺录》　钱钟书著，中华书局 1984 年版。

《西方美学史》　朱光潜著，人民文学出版社 1979 年版。

《美学史》　吉尔伯特、库恩著，上海译文出版社 1989 年版。

《西洋文学批评史》　卫姆塞特等著，中国人民大学出版社 1987 年版。

《近代文学批评史》(1—3 册)　韦勒克著，上海译文出版社 1991 年版。

《最新西方文论选》　王逢振等编，漓江出版社 1991 年版。

《西方哲学史》　罗素著，商务印书馆 1982 年版。

《古希腊哲学》　苗力田主编，中国人民大学出版社 1990 年版。

《理想国》　柏拉图著，商务印书馆 1995 年版。

《柏拉图文艺对话录》　人民文学出版社 1980 年版。

《形而上学》　亚里士多德著，商务印书馆 1991 年版。

《诗学·诗艺》　亚里士多德、贺拉斯著，人民文学出版社 1988 年版。

《诗的艺术》　布瓦洛著，人民文学出版社 1959 年版。

《哲学史讲演录》　黑格尔著，商务印书馆 1995 年版。

《美学》　黑格尔著，商务印书馆 1982 年版。

《判断力批判》　康德著，商务印书馆 1985 年版。

《镜与灯》　艾布拉姆斯著，北京大学出版社 1989 年版。

《悲剧的诞生》　尼采著，三联书店 1987 年版。

《十九世纪英国诗人论诗》　刘若瑞编，人民文学出版社 1983 年版。

《现代西方文论选》　伍蠡甫著，上海译文出版社 1983 年版。

《象征主义》　查德威克著，昆仑出版社 1983 年版。

《哲学与自然之镜》　罗蒂著，三联书店 1987 年版。

《主体性的黄昏》　R·多尔迈著，上海人民出版社 1992 年版。

《当代叙事学》　华莱士·马丁著，北京大学出版社 1991 年版。

《心的概念》　赖尔著，上海译文出版社 1988 年版。

《文学理论的未来》　拉尔夫·科恩著，中国社会科学出版社 1993 年版。

《荷尔德林诗选》　顾正祥译注，北京大学出版社 1994 年版。

《迦达默尔论柏拉图》　余纪元译，光明日报出版社 1992 年版。

《海德格尔诗学文集》　成穷等译，华中师大出版社 1992 年版。

《海德格尔论尼采》　秦伟等译，河北人民出版社 1990 年版。

英文部分

Richard Rorty, ed, *The Linguistic turn*, Chicago, 1967.

Allen Thiher, *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago, 1984.

H. B. Jovanovich, ed, *Critical Theory Since Plato*, New York, 1971.

H. Adams, L. Searle, ed, *Critical Theory Since* 1965. Florida 1989.

R. C. Davis, R. Schleifer, ed, *Comtemporary Literary Criticism: Literary and Cutural Studies*, *Second Edition*, Longman Inc, 1988.

J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge, 1934.

R. L. Bate, *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth Century England*, ambridge, Mass, 1946.

A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France* 1885 - 1895, Oxford, 1950.

M. Heidegger, *On the Way to Language*, New York, 1971.

J. Derrida, *Margins of Philosophy*, Chicago, 1982.

索　引

Z

后　记

本书力图在对文论和诗学(文学理论)的严格区分与现象学还原的基础上进行比较研究，罢笔之后，深感“心有余而力不足”，但我仍相信那初衷是对的，并将勉力而后为。

在此书出版之际，我要深深感谢我的导师饶芃子教授，没有她的悉心指导和精神关切，这篇博士论文的写作以及其后的扩充修改是难以为继的。此外，张志扬、萌萌、张三夕、赵一凡、章国锋、王岳川、朱立元等友人的指点帮助也使我获益匪浅，在此一并致谢！

余　虹

1998 年 2 月于复旦大学

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在21世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印学术委员会推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁

盛的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店

一九九七年五月

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝中国文论与西方诗学
作者＝
页数＝２７７
ＳＳ号＝０
出版日期＝